Kulenkamp.

Modulation.

1839.

Ueber Modulation,

besonders

zum Gebrauch für Pianofortespieler.



Von

G. C. Kulenkamp.

Leipzig, 1839.

Verlag von Julius Klinkhardt.

Inhalt.

Einleitung.

Der vorliegende Gegenstand ist zwar, sowohl in ältern als neuern Schriften über Theorie der Musik, bereits vielfach abgehandelt worden, jedoch, mit sehr wenigen Ausnahmen, immer nur sehr oberflächlich und einseitig. Manche Theoretiker, namentlich unter den ältern, haben sogar, durch Aufstellung von Tabellen und Formularen, auch diesen Zweig der Kunst, die Modulation, zu einem einförmigen Rechenexempel herabzuziehen versucht. Selbst Vogler, der doch nicht bloß Theoretiker, sondern gerade als ausübender Künstler besonders ausgezeichnet war, giebt in der unten angeführten Schrift eine solche „Liste"! Ohne ähnliche Producte weiter zu berühren, erwähne ich hauptsächlich nur folgende Werke, welche das Wichtigste über diese Materie enthalten, und welche auch ich, soweit dies bei dem mir vorgesteckten Zwecke anwendbar, benutzt habe.

Albrechtsberger, Tonsetzkunst, pag. 163 — 209. (§§. 99 — 124.)
Sulzer, Theorie der schönen Künste, Artikel: Ausweichung.
Rosseau, Dictionnaire de Musique, Art. Modulation.
Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, pag. 71. (§§. 68 und ff.)
Koch, Handbuch beim Studium der Harmonie, pag. 359 — 371.
Choron, Principes de Composition, Tome I., Cap. VII., pag. 81.
G. Weber, Theorie der Tonsetzkunst (dritte Auflage), Band II., pag. 97 — 186. (§§. 184—225.)
A. Reicha, Lehrbuch der Composition, Band I., Theil I., pag. 58 — 82.

Cap. I.

Modulation überhaupt. Verschiedene Arten derselben.

Das Wort Modulation wird in verschiedenem Sinne gebraucht. Im weitern Sinne versteht man darunter jede Fortbewegung, Wendung und Biegung einer Melodie oder eines Tonstücks überhaupt. Im engern Sinne wird darunter der Wechsel der Tonarten und der dadurch bedingten Harmonienfortschreitungen im Verlauf eines Tonstücks, im engsten Sinne jedes Ausweichen aus einer Tonart in eine andere verstanden. In dieser letzten Bedeutung ist das Wort am gebräuchlichsten, und ist sie zugleich diejenige, in welcher in den folgenden Blättern dieser Gegenstand abgehandelt werden wird.

Wenn unser Gehör sich in einer Tonart festgesetzt hat, so läßt es sich nur ungern in eine andere umstimmen, und diese Abneigung ist um so größer, je entfernter die Verwandtschaft der neuen Tonart von derjenigen ist, in welcher man sich bisher befunden hat. Es ist nun zwar nicht schwer, in eine neue Tonart, sei es auch die entfernteste, überzugehen, wohl aber, dies auf eine solche Weise zu bewerkstelligen, daß das Gehör ohne Widerstreben Folge leistet, also ohne Härte und unangenehme Ueberraschung.

Die Mittel zu moduliren haben eine außerordentliche Mannichfaltigkeit erlangt, nachdem eine Masse von Regeln, die früher der Tonsetzkunst Fesseln anlegten, durch das praktische Beispiel unserer großen Tonsetzer, und durch die geistreichen theoretischen Forschungen namentlich Gottfried Weber's, sich als unhaltbar und unnützhemmend bewiesen haben, und wir dahin gelangt sind, nur die Regeln anzuerkennen, welche so aus der Natur der Sache hervorgehen, daß ein richtiges musikalisches Gehör und ein gebildeter Geschmack sie von selbst auffinden könnte. Es läßt sich behaupten, daß vorzugsweise diese Freiheit, welche die Tonkunst endlich so glücklich gewesen ist zu erringen *), und die große Leichtigkeit und der unermeßliche Reichthum der Modulation, welche daraus hervorgegangen sind, den Grund zu den außerordentlichen Fortschritten der neuern, insbesondere Pianofortemusik gelegt hat. Als einen Beweis hierfür sehe man nur die Beispiele, selbst in den berühmtesten ältern theoretischen Werken, welche als Muster, um diese oder jene Ausweichung zu machen, aufgestellt sind. Man erschrickt vor der Steifheit und Unbeholfenheit derselben, und sieht deutlich, wie ängstlich besorgt die Verfasser gewesen sind, daß sie gegen eine ihrer vielen selbstgegebenen Regeln verstoßen möchten.

---

*) Zwar fehlt es noch immer nicht an Solchen, die gelegentlich den bei Seite geworfenen alten Plunder benutzen, um mit gelehrter Miene über diese oder jene Composition das Anathema aussprechen zu können. Es ist aber nur ein, wenn auch nicht kleiner, doch wenig beachtenswerther Theil des musikalischen Publicums, der sich dadurch hinter's Licht führen läßt, nemlich derjenige, dem die Fähigkeit, selbst ein Urtheil zu fällen, abgeht; die wirklichen Kenner oder vollends Musiker vom Fach durchschauen sehr wohl die Gründe, weshalb nun auf einmal wieder der alte Maaßstab angelegt wird, und wissen, daß der Werth einer Composition nicht davon abhängt, ob sich darin eine verdeckte Octaven- oder Quintenparallele, oder eine relatio non harmonica, oder eine Modulation nach zu entfernten Tonarten aufspüren läßt. Bei diesem Theil des Publicums erwecken daher dergleichen Beurtheilungen in der Regel mehr Mißtrauen gegen den Beurtheiler selbst, als gegen das auf solche Gründe hin geächtete Werk. Giebt es aber wirklich noch Musiker oder Musikgelehrte, die alles Ernstes eine solche Rückkehr in die kaum abgeworfenen Banden herbeiwünschen und herbeizuführen streben, so kann man sie sowohl ihres vergeblichen Strebens, als ihres gänzlichen Verkennens des Wesens der Musik wegen wahrlich nur bemitleiden.

Zugleich liegt hierin aber auch die Lösung des Räthsels, warum Compositionen, welche noch vor 50 — 60 Jahren allgemein als meisterhaft und vortrefflich galten, uns jetzt zum Theil so ungenießbar erscheinen; es sind die Fesseln, welche durch den Wust von Regeln den damaligen Componisten angelegt waren, und welche sich nicht nur in der Form der Musikstücke, sondern auch vorzüglich in der Armuth und Beschränktheit der Modulation fühlbar machen, welche man zu jener Zeit zwar nicht anders kannte, welche uns gegenwärtig aber unerträglich dünken. Nur die größten Genies, z. B. Sebastian Bach, waren im Stande, ungeachtet dieser Hemmnisse (freilich aber auch nicht, ohne sie mitunter zu überspringen) Werke zu schaffen, die, trotz der Riesenschritte, welche die Musik in allen Zweigen seit jener Zeit gemacht hat, noch jetzt unsere Begeisterung erregen.

Da ich vorzugsweise für Dilettanten auf dem Pianoforte zu schreiben beabsichtige, so werde ich mit besonderer Rücksicht auf diese mich bestreben, die hauptsächlichsten Mittel und Wege anzugeben und zu beleuchten, vermittelst welcher man von einer Tonart in eine andere auf eine geschickte und dem Ohr wohlthuende Weise moduliren kann. Zugleich aber ist es meine Absicht, nicht nur diese Mittel und Wege anzuführen, sondern auch zur wirklichen Anwendung derselben Anleitung zu geben, da bekanntlich von der Theorie zur Praxis noch immer ein großer, oft gerade der schwerste Schritt übrig bleibt.

Um eine gute Ausweichung zu machen, nehme ich folgende sechs Hauptmittel an:

1) Durch den Dominantseptimenaccord (und dessen Umkehrungen) der Tonart, in welche man ausweichen will.
2) Durch die Verwechselung der Dur- und Molltonart gleiches Namens und gleicher Vorzeichnung.
3) Durch den verminderten Septimenaccord und die enharmonische Verwechselung seiner Intervalle.
4) Durch enharmonischen Tonwechsel in andern Accorden und einzelner Töne allein.
5) Durch den Leitton aufwärts.
6) Durch den Leitton abwärts.

Durch die nähere oder entferntere Verwandtschaft der Tonart, in welcher man sich befindet, mit der, nach welcher man ausweichen will, wird die größere oder geringere Zweckmäßigkeit des einen oder andern der angegebenen Wege bestimmt. Zwar kann man beinahe jeden derselben bei jedem vorkommenden Falle in Anwendung bringen; da aber bei demselben Falle, wo man mittelst des einen Weges erst ziemlich großer Weitläufigkeiten bedürfte, man mit einem andern leicht und kurz zum Ziele gelangen kann, so ist es allerdings nicht gleichgiltig, welchen man wählt. Im Verlauf dieser Abhandlung wird sich ergeben, welcher unter diesen oder jenen Verhältnissen der zweckmäßigste ist.

Cap. II.

Von der Verwandtschaft der Tonarten.

Da die Kenntniß von der Verwandtschaft der Tonarten bei der Lehre von der Modulation unumgänglich nothwendig ist, so halte ich es für zweckmäßig, ehe ich zu dieser letztern selbst übergehe, das Nöthigste darüber in möglichster Kürze anzuführen, obgleich ich wohl bei der Mehrzahl meiner Leser diese Kenntniß voraussetzen darf.

Der Grad der Verwandtschaft der Tonarten zu einander hängt davon ab, ob sie in ihren Tonleitern viel oder wenig Töne mit einander gemein haben. Aus diesem Grunde sind z. B. **C dur** und **G dur**, so wie **C dur** und **F dur** am nächsten mit einander verwandt, indem sie nur in einem einzigen Tone von einander abweichen; erstere nemlich in dem Tone **f** und **fis**, letztere in dem Tone **h** und **b**. Ferner gehören

noch zu den nächstverwandten die Molltonart der Unterterz, in C dur also a moll, und desselben Tones, in C dur also c moll, welches sich am besten und deutlichsten durch die bekannte Figur:

G
c C a
F

darstellen läßt *). Es versteht sich von selbst, daß dies Verhältniß durch alle Tonarten dasselbe bleibt, d. h. daß jedesmal die Tonart, deren Vorzeichnung ein ♯ oder b mehr oder weniger hat, oder, was dasselbe ist, die Tonart, welche eine reine (vollkommene) Quinte höher oder tiefer liegt, und jedesmal die Molltonarten der Unterterz und desselben Tones, die nächstverwandten sind. Z. B. in A dur und Es dur:

E	B
a A fis	es Es c
D	As

Eben so verhält sich's mit den Molltonarten. In a moll z. B. sind die nächsten Verwandten nach oben e moll, nach unten d moll; zugleich aber auch die Durtonart der Oberterz, in a moll also C dur, und desselben Tones, in a moll also A dur:

e
A a C
d

oder von fis moll und c moll:

cis	g
Fis fis A	C c Es
h	f

Im zweiten Grade der Verwandtschaft stehen diejenigen Tonarten, welche mit diesen angeführten nächsten Verwandten ihrerseits in nächster Verwandtschaft stehen. Wir würden also, da jede von den vier nächsten Verwandten abermals vier nächste Verwandte hat, z. B. von C dur folgende Verwandte zweiten Grades bekommen:

D	C	g	e
g G e	f F d	C c Es	A a C
C	B	f	d

Das Gleiche findet bei den Molltonarten statt. Die Verwandten zweiten Grades von a moll sind demnach:

h	a	E	G
E e G	D d F	a A fis	c C a
a	g	D	F

Oder die vier Figuren von Dur in eine zusammengezogen:

D
g G e
Es c C a A
f F d
B

*) Die von G. Weber eingeführte Bezeichnungsart von Dur mittelst eines großen, und von Moll mittelst eines kleinen lateinischen Buchstaben ist so zweckmäßig, daß ich dieselbe ebenfalls hier stets anwenden werde.

Die von Moll desgleichen:

h
G e E
c C a A fis
F d D
g

Daß diese Verwandtschaften jeden Grades unter sich jedoch nicht gleich nahe sind, sieht man auf den ersten Blick, da schon im ersten Grade z. B. die Tonleiter von c moll der von C dur offenbar viel ähnlicher ist, als der von a moll. Im zweiten Grade aber ist es noch viel augenscheinlicher, daß die Tonarten mit 3 oder 4 Vorzeichnungen Unterschied natürlich nicht so nahe stehen können, als die, bei denen der Unterschied nur etwa 2 Vorzeichnungen beträgt, obgleich die einen wie die andern durch die angegebenen Beziehungen den zweiten Grad der Verwandtschaft unläugbar besitzen.

Die entfernteren Verwandtschaften können nach der angeführten Art und Weise leicht aufgefunden werden, und es bedarf wohl keiner weitern Auseinandersetzung. Wer jedoch eine ganz ausführliche Uebersicht davon zu haben wünscht, sehe G. Weber Theorie der Tonsetzkunst, 2. Band, §§. 161 bis 180.

Anmerkung. In manchen Lehrbüchern, z. B. bei Koch, findet man fünf Tonarten als nächste Verwandte angeführt, nemlich: in Dur, außer den oben angegebenen, die weichen Tonarten der zweiten und dritten Stufe (in C dur also d moll und e moll), wogegen die weiche Tonart der ersten Stufe (c moll) nicht mitgerechnet wird. In Moll hingegen, außer den von mir angegebenen, noch die harten Tonarten der sechsten und siebenten Stufe (in a moll also F dur und G dur), wogegen ebenfalls die harte Tonart der ersten Stufe (A dur) weggelassen ist. Mir däucht, es sei doch wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die von mir angeführten nächsten Verwandtschaften (welche auch z. B. mit den von G. Weber angenommenen übereinstimmen) die naturgemäßen und folglich richtigen sind, und dagegen die eben genannten in die Verwandtschaften zweiten Grades gehören; denn nicht nur ist Dur und Moll an sich schon verschieden, sondern es hat auch z. B. d moll, mit C dur verglichen, zwei Töne, die in C dur nicht enthalten sind, nemlich aufwärts cis, abwärts b; e moll aber gar drei, nemlich aufwärts fis, cis, dis. †) Dasselbe Verhältniß findet statt in Beziehung auf die Verwandtschaft der Durtonart der sechsten und siebenten Stufe bei den Molltonarten. Sonderbar ist es, daß diese Tonlehrer den Umstand, daß z. B. in der Tonleiter von C dur die Dreiklänge d moll und e moll, wie in der Tonleiter von a moll die Dreiklänge von F dur und G dur enthalten sind, für wesentlicher haben ansehen können, als die weit innigere Verwandtschaft der Moll- und Durtonarten gleicher Stufe, welche unläugbar nicht nur in ihren Tönen, sondern namentlich in ihren Tonverhältnissen weit mehr Aehnlichkeit mit einander haben, als mit irgend einer andern Tonart. Es würde unnöthige Verschwendung des Raumes und — der Geduld meiner Leser sein, wollte ich diesen Gegenstand (von welchem glücklicherweise wenig abhängt) gänzlich erschöpfen. Daher genug davon.

---

†) Um nicht mißverstanden zu werden, muß ich hier mein Glaubensbekenntniß puncto der Molltonleiter ablegen. Ich nehme aufwärts die große Sexte und Septime:

a h c d e fis gis a

abwärts aber die kleine Sexte und Septime:

a g f e d c h a

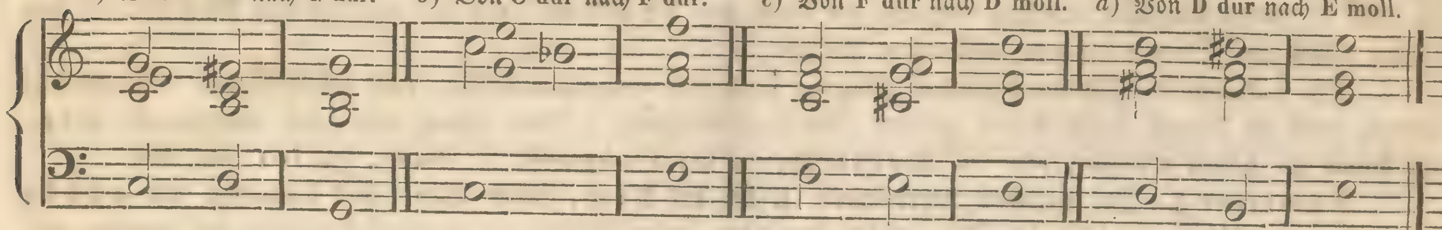
an. So wohl ich alle Gründe, welche man für die Annahme der kleinen Sexte und großen Septime aufwärts und abwärts aufgestellt hat, kenne, so bin ich doch der Meinung, daß dem natürlichen Gefühl hierin mehr Gewicht zugestanden werden muß, als selbst den scharfsinnigsten Calculationen. Ohne die Widersprüche zu berühren, in welche selbst sonst verdienstvolle Theoretiker zu verfallen nicht vermeiden können, wenn sie diese Molltonleiter mit dem übermäßigen Secundenfortschritt vertheidigen, berufe ich mich lediglich auf den einfachen Umstand, daß kein Naturmensch im Stande ist, diese Tonleiter zu singen, und daß sie mithin unnatürlich ist. Die wenigen Theoretiker, welche sich zu dieser Molltonleiter bekennen, gestehen zu, „daß in gewissen Fällen die Molltonleiter mit großer Sexte und Septime aufwärts, und kleiner Serte und Septime abwärts vorkomme." Auch ich weiß sehr wohl, daß in gewissen Fällen die Molltonleiter auch mit der kleinen Sexte und großen Septime aufwärts wie abwärts vorkommen kann; nur bin ich der Meinung, daß (ganz abgesehen davon, daß die Molltonleiter, zu der ich mich bekenne, allgemein gebräuchlich ist und jedenfalls unendlich öfter vorkommt, als die andere) man als Norm einer Tonleiter vor Allem die naturgemäßeste und einfachste, wie sie im Munde des Volkes gefunden wird, zum Grunde legen sollte.

Cap. III.

Modulation vermittelst des Dominantseptimenaccordes der Tonart, in welche man ausweichen will.

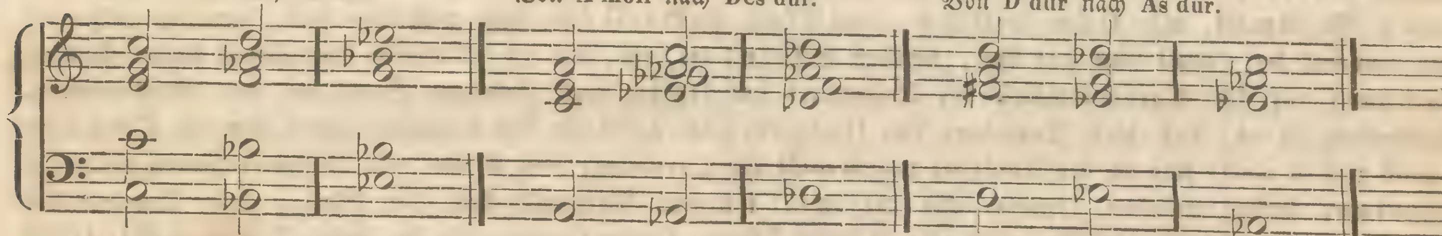
Die leichteste, eben deshalb aber auch gewöhnlichste Art, aus einer Tonart in eine andere auszuweichen ist die vermittelst des Dominantseptimenaccordes und dessen Umkehrungen. Z. B. Fig. 1. a, b, c, d.

Fig. 1.



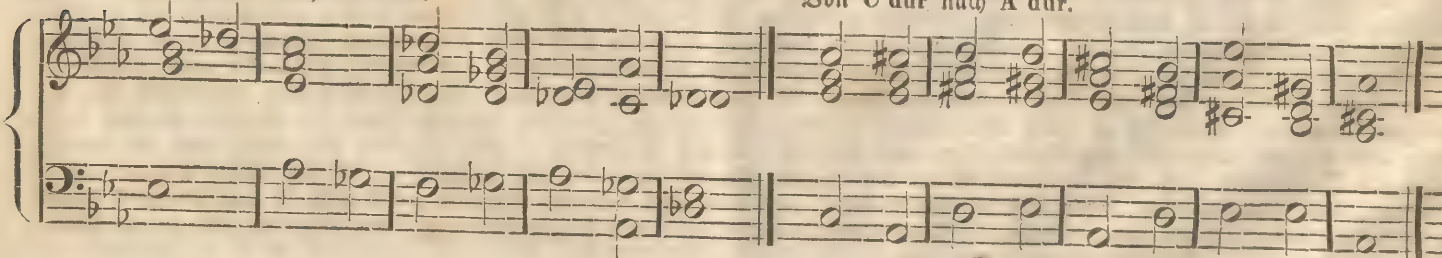
Diese Art zu moduliren, wo man unmittelbar den Dominantseptimenaccord der Tonart ergreift, in welche man ausweichen will, läßt sich jedoch nur bei ganz nahe verwandten Tonarten gebrauchen, indem bei entfernteren das Gehör der nöthigen Vorbereitung ermangeln würde. Aus diesem Grunde würde z. B. die Modulation bei Fig. 2 schlecht klingen; oder gar bei Fig. 3 und 4.

Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.



Ist nun die Verwandtschaft der Tonarten nicht so nahe, daß man unmittelbar auf diese Weise moduliren kann, so hilft man sich dadurch, daß man diesen Accord wiederholt anwendet, indem man nemlich erst damit nach den nächstgelegenen Tonarten derjenigen Richtung modulirt, in welcher die beabsichtigte Tonart liegt. Hiedurch nähert man sich derselben mehr nach und nach, und das Gehör wird so auf die entfernte Tonart vorbereitet. Z. B. Fig. 5 und 6.

Fig. 5. Fig. 6.



Doch ist dies nur in so nahen Graden der Verwandtschaft anwendbar, wo man mit ein= oder zweimaliger Wiederholung dieses Accordes zum Ziel gelangt, wie in den eben angeführten Beispielen. In diesem Falle ist diese Art zu moduliren durchaus gut und untadelhaft. Geht man aber in dieser Weise weiter, so klingt es leicht monoton und gemein. Z. B. Fig. 7 und 8.

Fig. 7. Fig. 8.

etc. etc.

So wenig nun auch diese Stufe für Stufe fortschreitende Modulation durch Septimenaccorde zu empfehlen ist, so sind dieselben doch selbst bei ziemlich entfernten Tonarten sehr gut zu gebrauchen, sobald man dies steife Fortschreiten dadurch vermeidet, daß man Dur mit Moll verwechselt, d. h. daß man, statt in die nächstverwandte Durtonart aufzulösen, den Molldreiklang gleiches Namens ergreift (welches aus dem Grunde sehr wohl angeht, weil die gleichnamigen Moll= und Durtonarten bekanntlich denselben Dominantseptimenaccord führen), hierdurch gewissermaßen drei Stufen überspringt, und also auf diese Weise um so viel schneller zum Ziel kommt. Z. B. Fig. 9 und 10.

Fig. 9.

Von C dur nach Es dur.

statt:

etc.

Fig. 10.

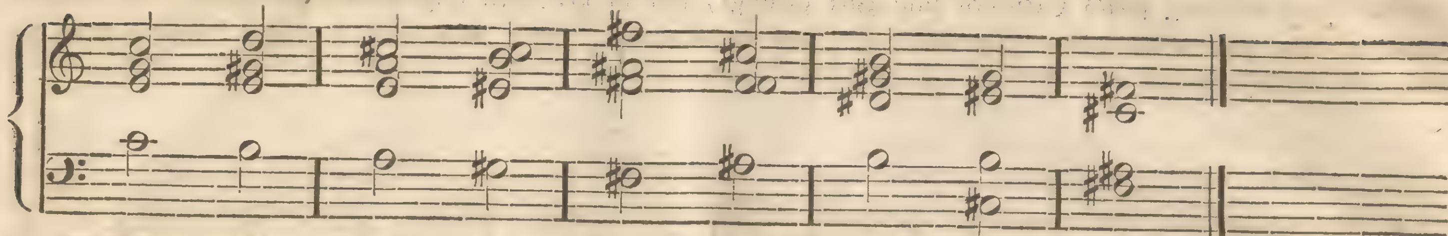
Oder von C dur nach As dur.

statt:

etc.

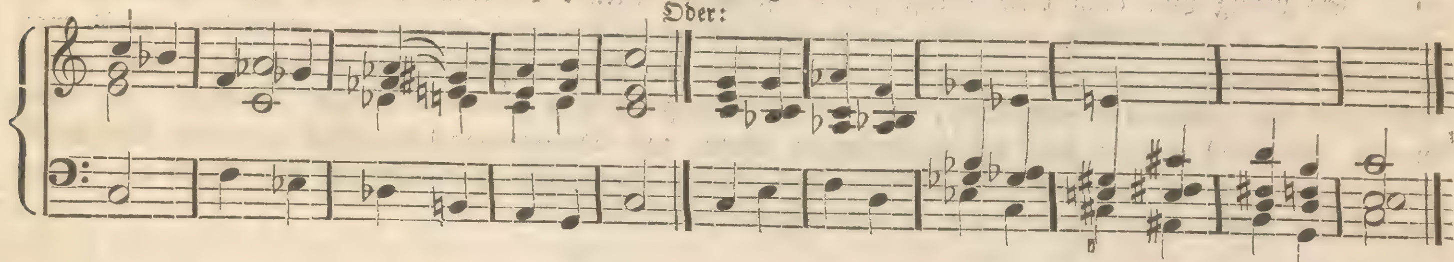
Zu bemerken ist hierbei jedoch, daß dies nur nach den abwärts gelegenen Tonarten mit Moll anwendbar ist; nach oben mit Verwechselung in Dur klingt unnatürlich und gezwungen. Z. B. Fig. 11.

Fig. 11.



Uebrigens muß man sich auch hüten, auf diese Weise nicht zu schnell und zu wenig vorbereitet nach allzuentfernten Tonarten zu gehen. Denn obgleich man mit wenigen Accordenfolgen dieser Art leicht den ganzen Quintenzirkel durchfliegen kann, so daß man da wieder anlangt, von wo man ausgegangen ist, so wird doch Jedermann zugeben, daß dies sehr unangenehm klingt, was seinen Grund eben darin hat, daß die Modulation zu plötzlich geschieht. Z. B. Fig. 12 und 13.

Fig. 12. Fig. 13.



Man kann auch mit dem Dominantseptimenaccord moduliren, indem man die Septime ganz wegläßt — also eigentlich mit dem Dreiklang, der auf der Dominante seinen Sitz hat. Z. B. Fig. 14 und 15.

Fig. 14.

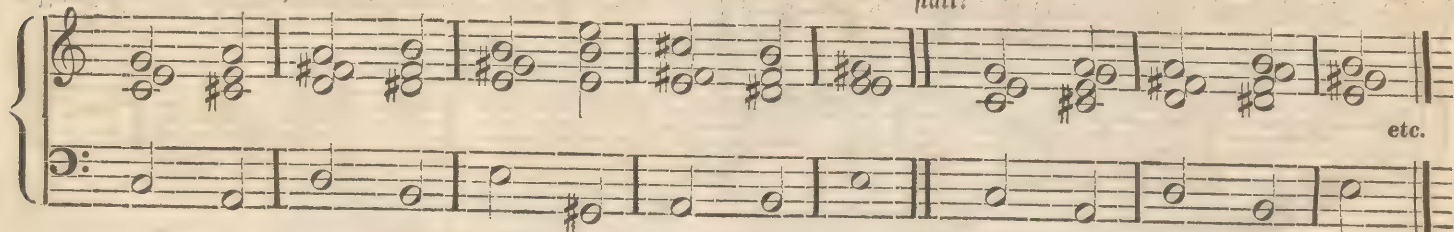
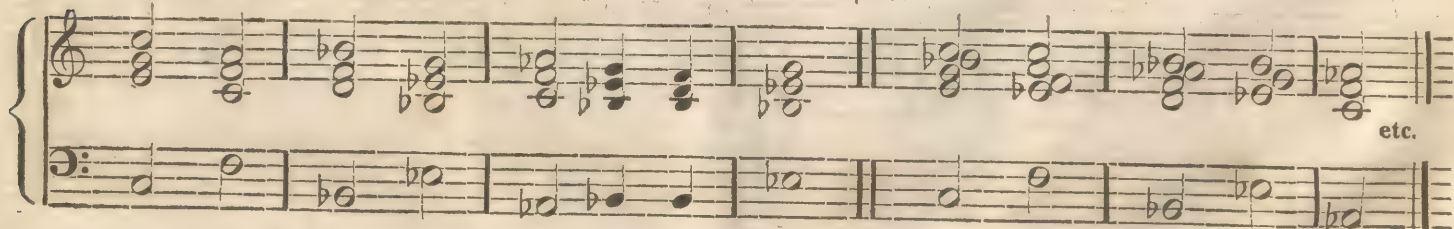


Fig. 15.



In diesem Falle wird die Modulation durch den Leitton (wovon Cap. VII. ein Mehreres) bewirkt.

Cap. IV.

Modulation durch Verwechselung der Dur- und Molltonart gleicher Stufe und gleicher Vorzeichnung.

Dies Mittel, in eine andere Tonart überzugehen, ist das beschränkteste von allen sechs angegebenen; nemlich in sofern man unmittelbar damit die Modulation bewirken will. Denn nicht nur ist man dabei natürlich nur auf die beiden einzigen Tonarten (derselben Stufe und derselben Vorzeichnung) beschränkt, und bleibt also im erstern Falle, so zu sagen, auf demselben Fleck stehen; sondern überdies kann die Wirkung, welche die Verwechselung der Dur- und Molltonart gleiches Namens (gleicher Stufe) hervorbringt, auch nicht immer sehr angenehm genannt werden. Eine Durtonart in eine gleichnamige Molltonart zu verwechseln, klingt noch besser, als umgekehrt. Z. B. vergleiche man Fig. 16 mit Fig. 17.

Fig. 16. Fig. 17.

f *p* etc. *f* *p* etc.

Wenn man eine Molltonart in die gleichnamige Durtonart verwechselt, so ist unser Gehör immer geneigter, den harten Dreiklang als einen Dominantenaccord mit weggelassener Septime (siehe den Schluß des vorigen Cap.) zu betrachten, und die Ausweichung durch denselben nach der Tonart der Unterdominante (Quarte) zu vermuthen. Z. B. Fig. 18.

Fig. 18.

f *p* etc.

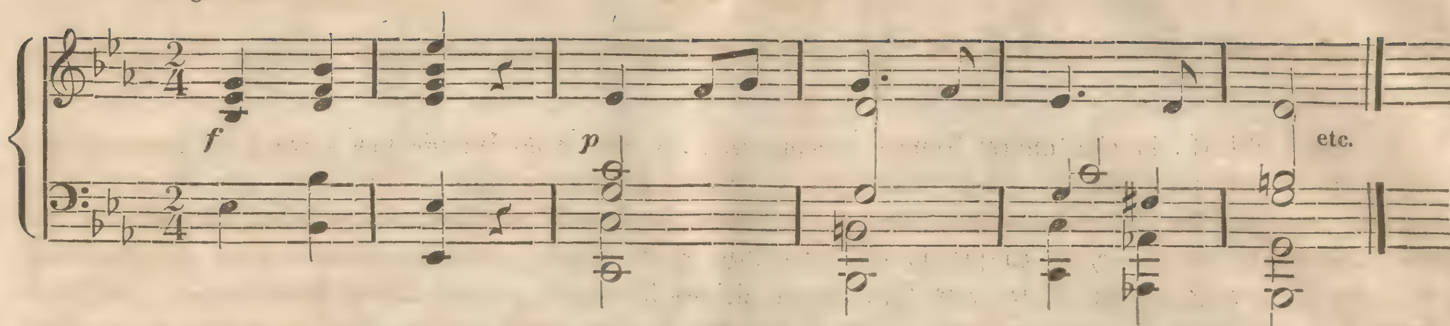
Und so wie man sich in der durch Verwechselung erreichten Durtonart wirklich festsetzt, fügt es sich diesem nur mit einem gewissen Unbehagen. Vergleiche oben Fig. 17.

Die Verwechselung der Moll- und Durtonarten gleicher Vorzeichnung klingt hingegen immer recht gut. Z. B. Fig. 19 und 20.

Fig. 19.

f *p dolce.* etc.

Fig. 20.



Ist nun auch die Verwechselung der Dur- und Molltonart, wie eben gezeigt worden, an sich beim Moduliren nur von beschränkter Anwendbarkeit, so ist sie doch in Verbindung mit den übrigen Modulationsmitteln vom größten Nutzen, wie wir schon im vorigen Cap. gesehen haben, und in der Folge noch vielfach sehen werden; denn es werden dadurch oft Härten gemildert, welche auf andere Weise nur schwer zu vermeiden sein würden.

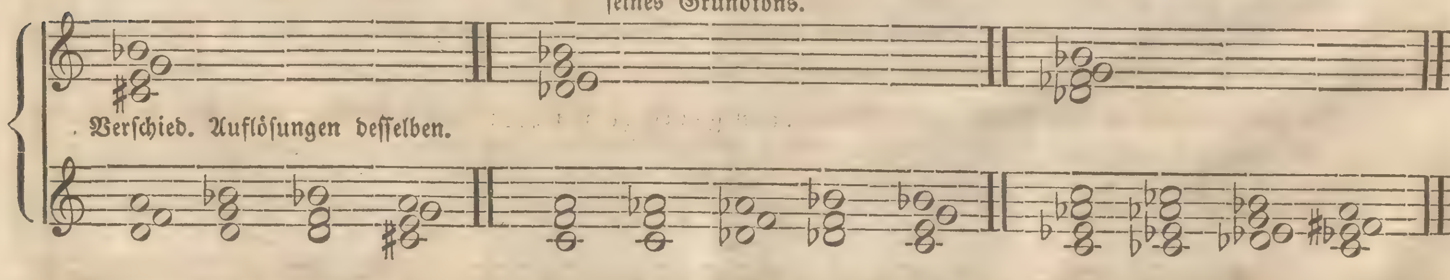
Cap. V.

Modulation durch den verminderten Septimenaccord und die enharmonische Verwechselung*) seiner Intervalle.

Dies Mittel ist eins der reichhaltigsten und die größte Mannichfaltigkeit gestattenden. Es pflegt daher auch der Nothanker aller ungeübten Componisten zu sein, mittelst dessen sie sich aus den Verlegenheiten, in welche sie durch allzudreistes Moduliren gerathen sind, wieder herauszuhelfen suchen.
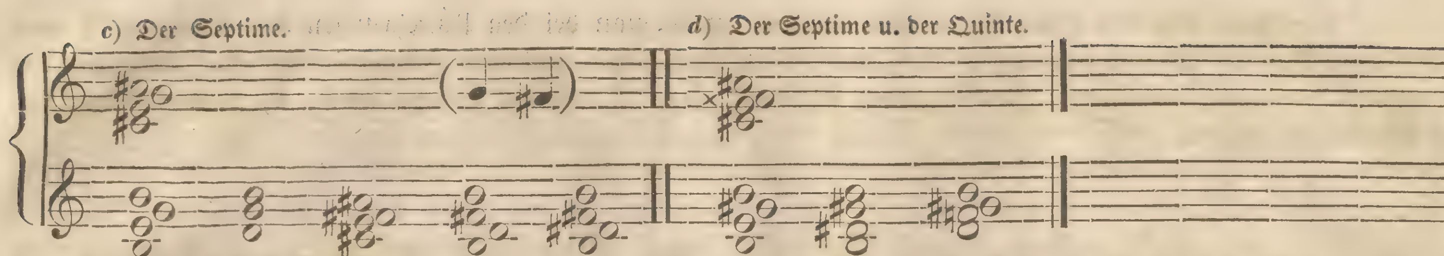
Wie groß die Mehrdeutigkeit und daher der Reichthum an verschiedenen Auflösungen dieses Accords ist, davon kann man sich durch folgendes Beispiel Fig. 21 überzeugen, welches noch keineswegs alle Möglichkeiten erschöpft, sondern nur die am nächsten liegenden und brauchbarsten Verwechselungen und deren unmittelbare Auflösungen enthält. **)

Fig. 21.



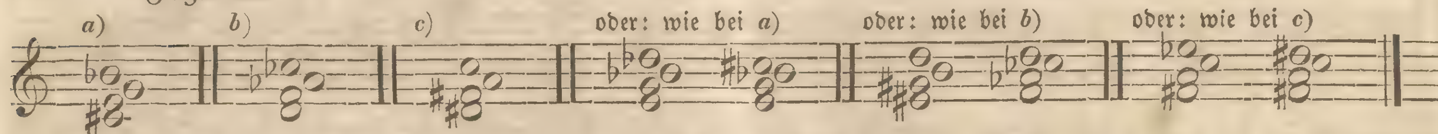
*) Es ist wohl kaum zu bemerken nöthig, daß enharmonische Tonverwechselung darin besteht, wenn ein und derselbe Ton in seinen verschiedenen Stellungen auf dem Papier, und den daraus hervorgehenden verschiedenen Verhältnissen und Eigenschaften angewandt wird.

**) Ich muß hier die Bemerkung vorausschicken, daß die allgemein bekannte Regel: „Alle übermäßigen Intervalle müssen in die nächste Stufe nach oben, alle verminderten aber in die nächste Stufe nach unten aufgelöst werden," wenn auch nicht ohne Ausnahme giltig (was sich ja kaum von irgend einer Regel in der Musik sagen läßt), doch fast immer richtig ist, so lange von einer wirklichen Auflösung die Rede ist, freilich aber häufig falsch, sobald die Auflösung vermieden wird.



Es giebt übrigens eigentlich nur drei solche Accorde, indem die übrigen alle nur Versetzungen dieser drei sind. Nemlich:

Fig. 22.



Diese zusammengenommen bieten aber auch einen Reichthum der Modulation, der nie im Stich läßt, vorausgesetzt, daß man sich dessen mit Umsicht zu bedienen weiß.

Cap. VI.

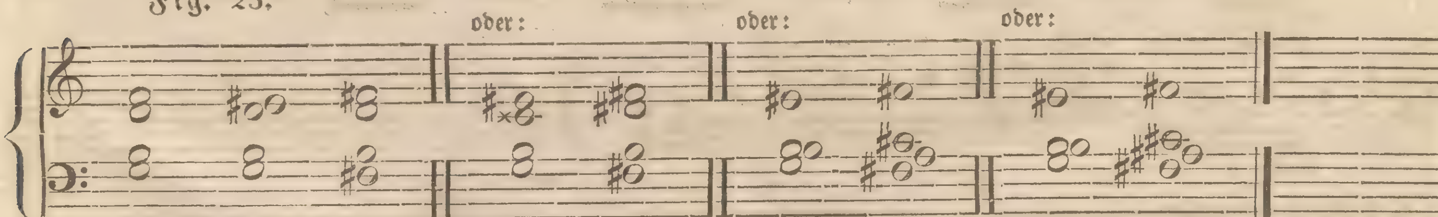
Modulation durch enharmonischen Tonwechsel in andern Accorden und einzelner Töne allein.

Die Modulation durch enharmonische Tonverwechselung läßt sich nicht nur bei den verminderten Septimenaccorden, sondern auch außerdem anwenden, und zwar:

1) bei einzelnen Intervallen anderer Accorde;
2) bei ganzen Accorden, und
3) bei einzelnen, allein auftretenden Tönen.

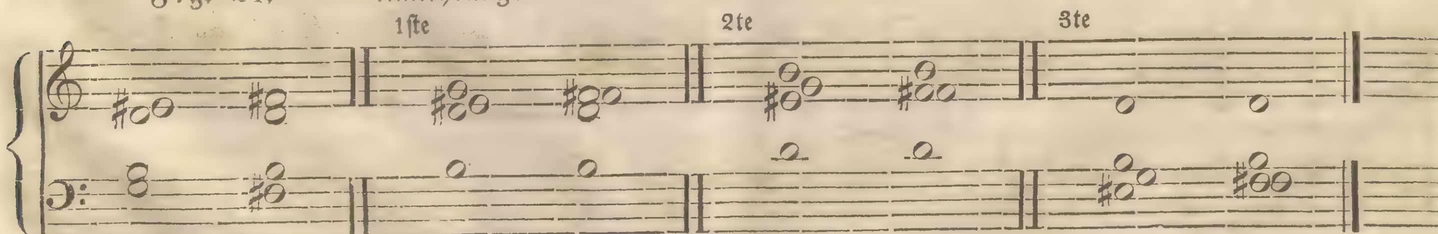
ad 1) Eigentlich nur der Dominantseptimenaccord, und zwar dessen Septime, ist vorzüglich hierzu geeignet. Z. B. Fig. 23.

Fig. 23.



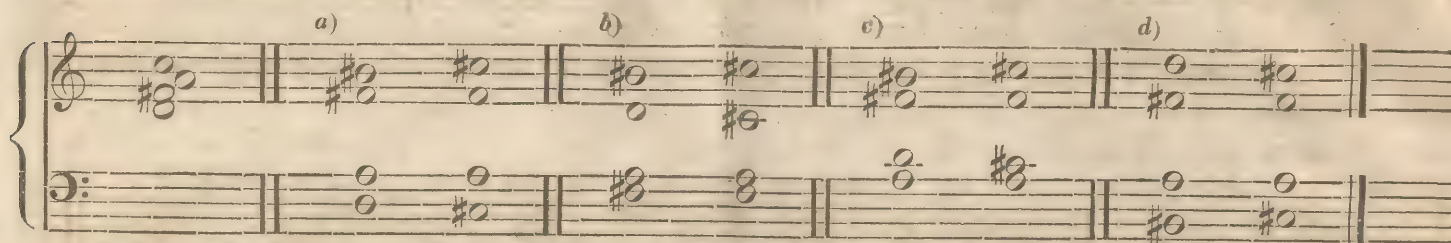
Weniger in der Umkehrung des Accords, da theils die aufzulösenden Intervalle einander leicht zu nahe zu liegen kommen und dadurch unverständlich werden, theils das Streben der übermäßigen Sexte als solcher auch überhaupt weit fühlbarer ist, als in den Umkehrungen. Z. B. Fig. 24.

Fig. 24. Umkehrung:



Verbessern läßt sich dieser Uebelstand dadurch, wenn man bei den Umkehrungen den enharmonisch verwechselten Ton als obersten gebraucht, oder auch, wenn man durch zerstreute Harmonielagen das Erkennen der einzelnen Intervalle erleichtert. Im folgenden Beispiel, Fig. 25, ist das Erstere bei *a*, *b*, *c*, das Letztere bei *d* angewändt worden.

Fig. 25.



ad 2) Dies läßt sich überall anwenden, wo die große Entfernung der Tonart, in welche man ausweichen will, es überhaupt rathsam macht. Es ist jedoch zweckmäßig, den Accord, welchen man enharmonisch verwechseln und hierdurch eine entfernte Ausweichung bewirken will, durch wiederholtes Anschlagen vorher mehrere Male hören zu lassen, um das Gehör erst gewissermaßen darauf vorzubereiten, z. B. Fig. 26. Durchaus nothwendig ist es aber nicht, sondern unter Umständen kann man sich die Verwechselung als in dem Moment schon geschehen denken, wo man den Accord zuerst angiebt, und die Modulation mittelst desselben bereits ausführt, z. B. bei Fig. 27.

Fig. 26. F. Ries. Op. 55.

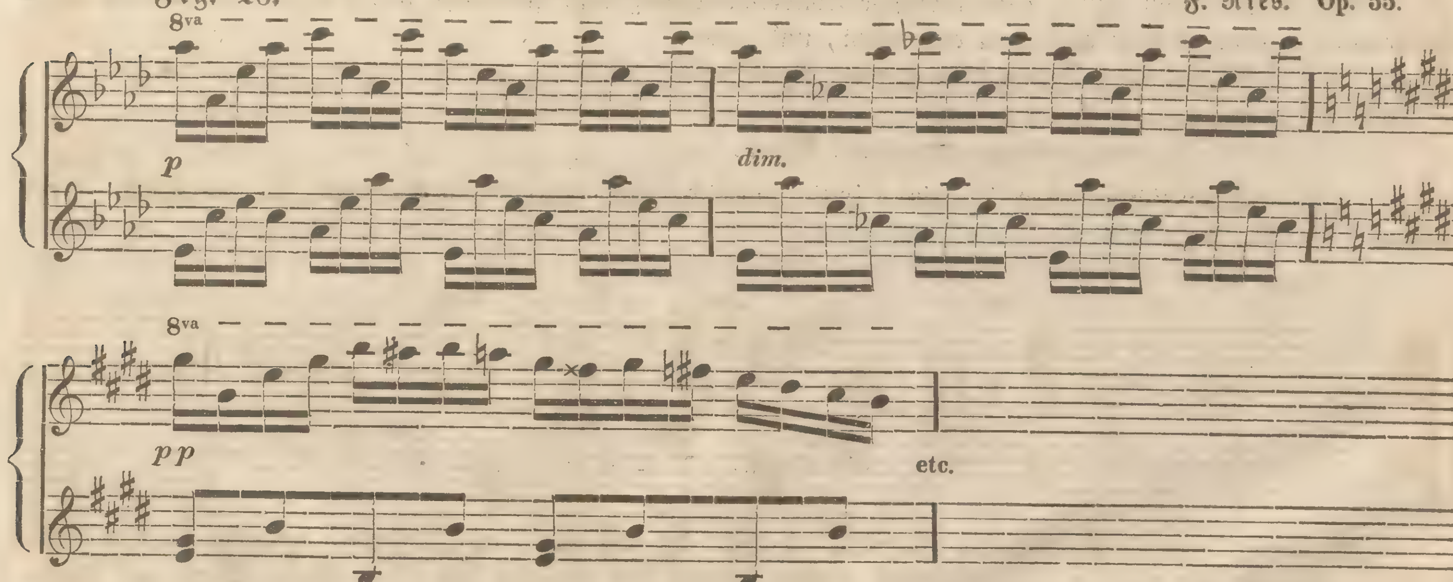
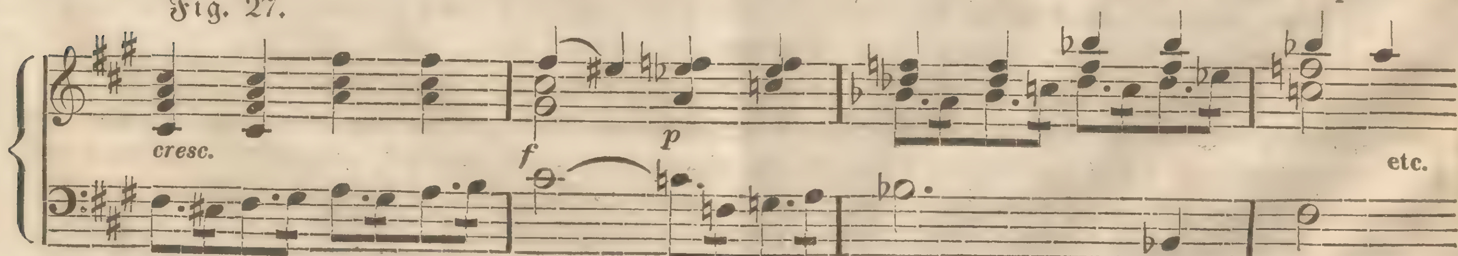


Fig. 27. Mein Op. 28.



Daß hierbei der Wechsel von Dur und Moll die Hauptrolle spielt, der enharmonische Tonwechsel selbst aber eigentlich nur die bequemere Schreib- und Leseart bezweckt, ersieht man leicht aus den angeführten Beispielen.

ad 3) Auch durch enharmonische Verwechselung eines einzeln auftretenden Tones kann man mannichfache Ausweichungen bewerkstelligen. Das Gehör macht sich hierbei vorzüglich durch die Ungewißheit, in welche es durch das Fortdauern eines einzelnen, so vieldeutigen Tones (sei es durch wiederholtes Anschlagen oder Aushalten desselben) versetzt wird, selbst auf die entferntesten Ausweichungen gefaßt. Z. B. Fig. 28 und 29.

Fig. 28.

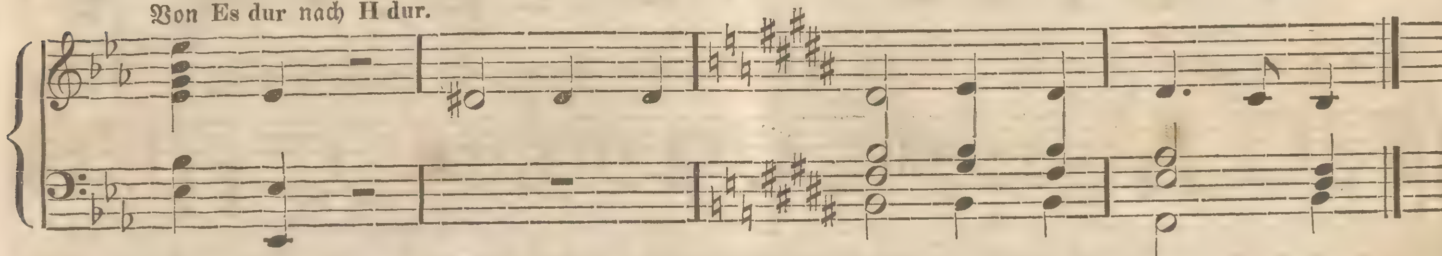
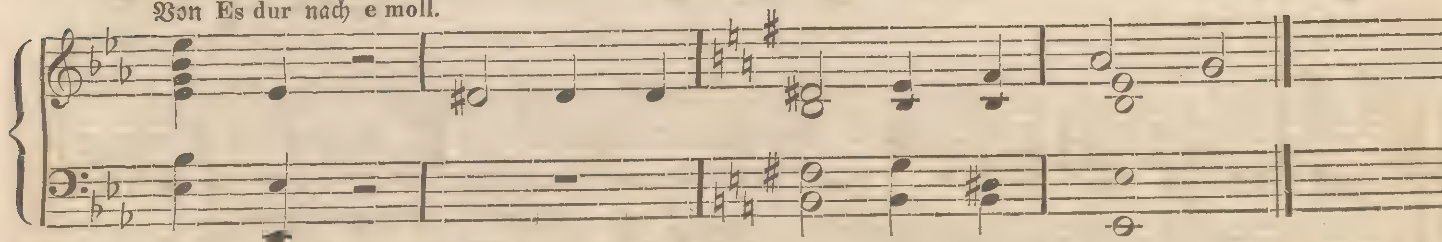


Fig. 29.



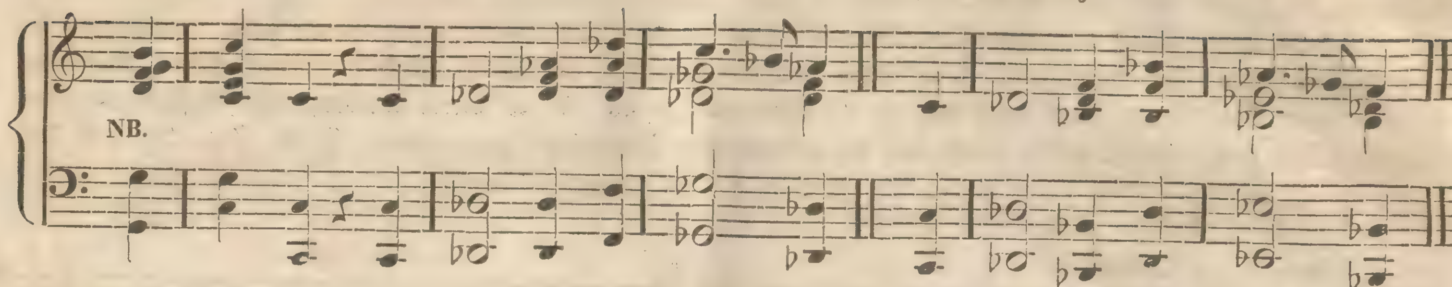
Cap. VII.

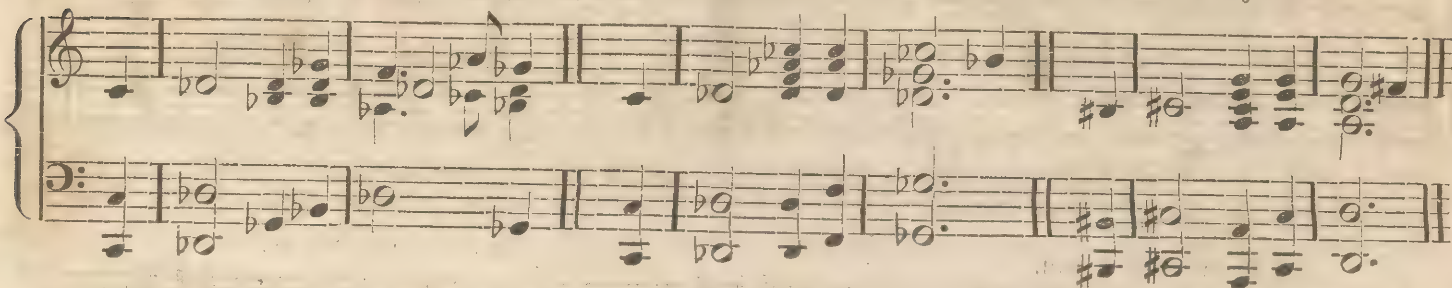
Modulation durch den Leitton aufwärts.

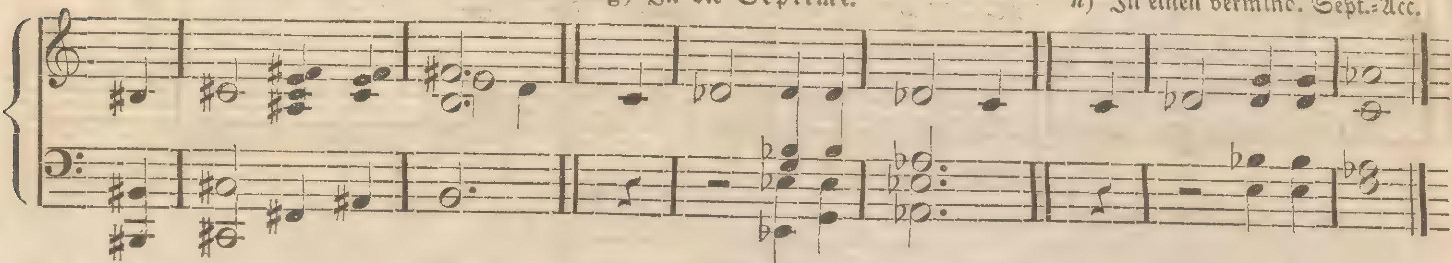
Unter Leitton versteht man im engern Sinne zwar nur die große Septime in einer Tonart, den unter der Hauptnote (Tonica) liegenden halben Ton, in C dur und moll also h (subsemitonium modi, im Französischen ton sensible genannt), und zwar weil dieser Ton ein vor allen andern fühlbares Streben hat, sich in den darüber liegenden Hauptton aufzulösen. Im weitern Sinne aber läßt sich auch noch jedes übermäßige Intervall als Leitton aufwärts, und jedes verminderte Intervall als Leitton abwärts (welches Letztere wir im folgenden Cap. sehen werden) betrachten und gebrauchen.

Auch dies Modulationsmittel ist außerordentlich reichhaltig, und zwar vorzüglich, weil man die Auflösung in die darüber liegende nächste Stufe auf sehr verschiedene Art benutzen kann. Man ist nemlich keineswegs darauf beschränkt, diesen darüber liegenden Ton als Tonica, d. h. als Grundton einer neuen Tonart, anzusehen; sondern man kann ihn gleich wieder als Intervall eines Accords betrachten. Folgendes Beispiel wird dies deutlich machen.

Fig. 30.







NB. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß dieser oder ein ähnlicher vollkommener Tonschluß in **C dur** nur der Raumersparniß wegen nicht vor jedes dieser Beispiele gesetzt worden ist, daß er aber jedesmal, bei allen den angeführten verschiedenen Anwendungen des Leittons, vorher gespielt werden muß, wenn man die Wirkung der Ausweichung erkennen will. Dasselbe findet bei Fig. 31, 32 und 33 statt.

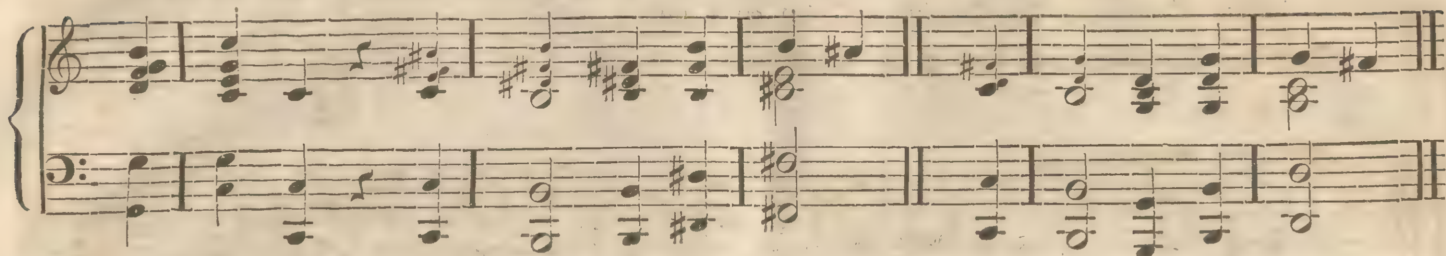
Cap. VIII.

Modulation durch den Leitton abwärts.
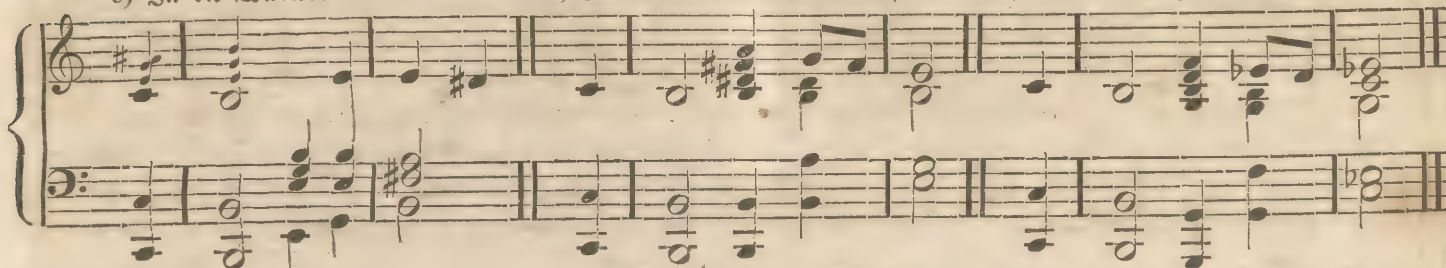
Wie bereits im vorigen Cap. erwähnt, giebt es eben sowohl Leittöne, die abwärts, als die aufwärts sich aufzulösen streben. Im Allgemeinen thun dies außer der kleinen Septime auch noch alle verminderten Intervalle. Da nun jeder Baßton, in Beziehung auf welchen ein Intervall übermäßig ist, in der Umkehrung bekanntlich seinerseits vermindert, also nach unten strebend, erscheint, so folgt daraus, daß dieser Leitton abwärts der Modulation ein eben so reiches Feld eröffnen muß, als der aufwärts uns im vorigen Cap. gezeigt hat. Z. B.

Fig. 31.

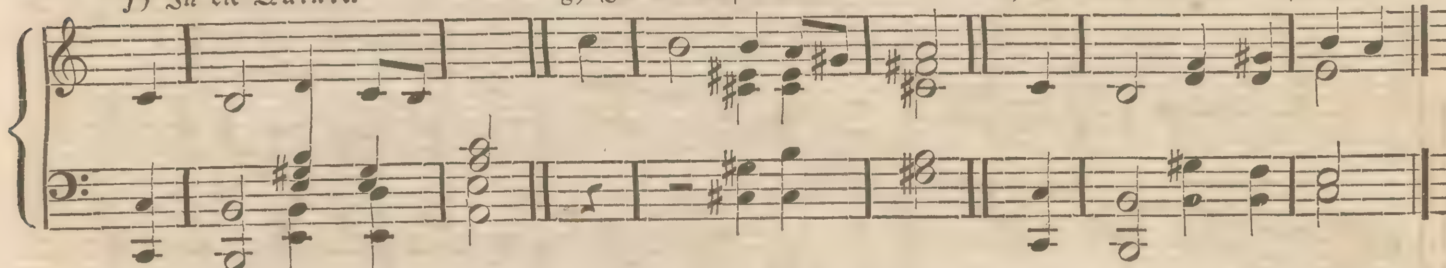
a) In den Grundton eines Dreiklangs. *b*) In die Terz.



c) In die Quinte. *d*) In den Grundton eines Sept.=Acc. *e*) In die Terz.



f) In die Quinte. *g*) In die Septime. *h*) In einen vermind. Sept.=Acc.



NB. Die klein gedruckten Noten in den Beispielen *a*, *b* und *c* bezeichnen die Harmonien, die man etwa zum Grunde zu legen hätte, um den Ton *c* als Leitton abwärts zu erklären.

Cap. IX.

Noch einige untergeordnete Arten zu moduliren.

Außer den angeführten sechs Hauptmitteln der Modulation muß ich noch einiger Nebenmittel und Wege erwähnen, welche aber gewissermaßen nur aus einer Mischung der bereits erörterten bestehen, und mithin zum Theil schon darin enthalten sind.

1) Nach einem vollkommenen Tonschluß kann man ohne alle vermittelnde oder ausweichende Harmonie nicht allein in die Dur= und Molltonart derselben Stufe und derselben Vorzeichnung (wie wir bereits im Cap. IV. gesehen haben) übergehen, sondern auch in alle diejenigen Tonarten, deren tonische Dreiklänge in der Tonartleiter, in welcher man sich eben befindet, wesentlich *) enthalten sind.

---

*) Die Erhöhung der Sexte und Septime in den Molltonleitern ist natürlich nicht als wesentlich, sondern nur als zufällig zu betrachten, da sie nicht in der Vorzeichnung der Tonart vorkommt.

In C dur also außer *a)* c moll und *b)* a moll, noch *c)* d moll, *d)* e moll, *e)* F dur, *f)* G dur.

In a moll außer *a)* A dur und *b)* C dur, noch *c)* d moll, *d)* e moll, *e,* F dur, *f)* G dur und die Tonart des harten Dreiklangs der Dominante, also g) E dur.

Oder zur Abwechselung, und z. B. in D dur:

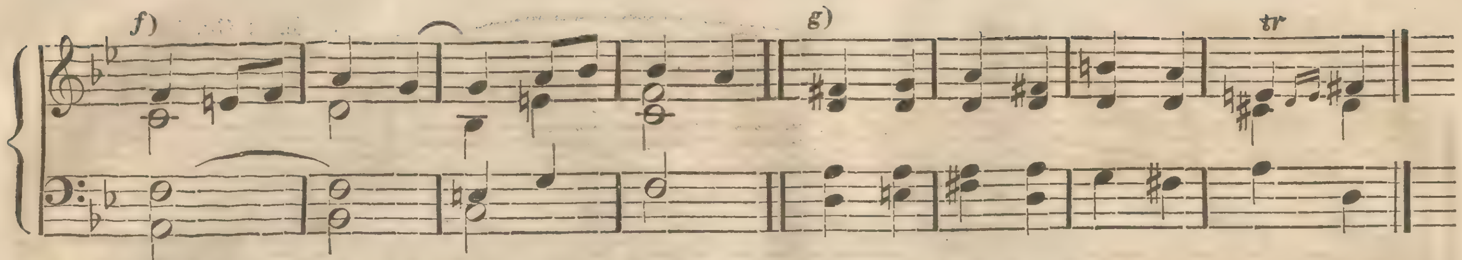
Fig. 32.

Allegro moder. *a)* *b)* 3 3 *c)* 3 *d)* *e)* *f)*

Desgleichen in G moll:
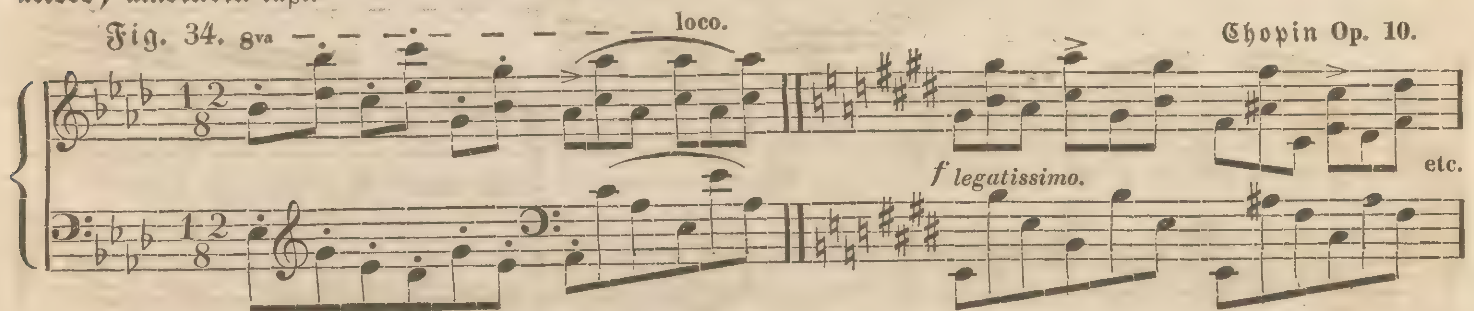
Fig. 33.

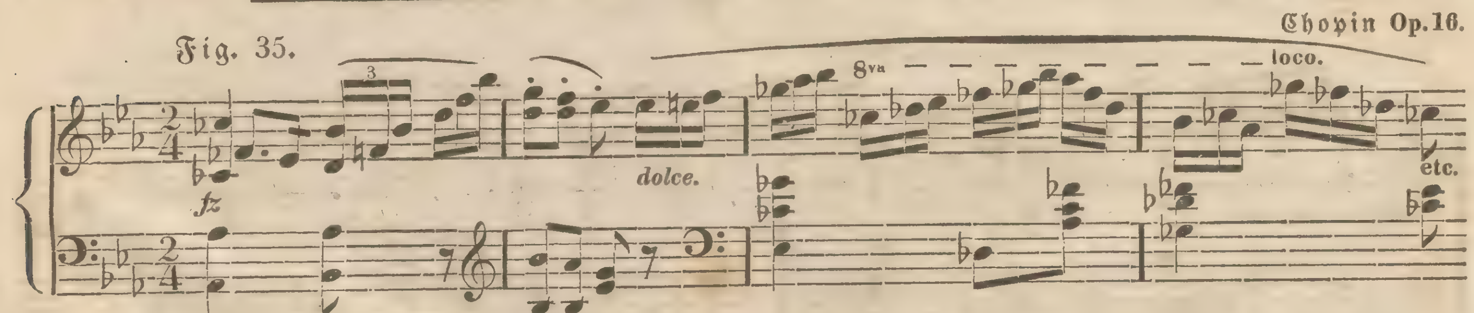
Allegro moder. *a)* *b)* *c)* *d)* *e)*



Zwar ist die Wirkung dieser ohne alle Vermittelung eintretenden neuen Tonarten in manchen Fällen nicht eben sehr angenehm zu nennen; man kann diese Ausweichung aber doch ohne besonders übeln Eindruck anwenden, und zwar in den meisten Fällen sehr gut, wie die eben angeführten Beispiele beweisen. Daß dies aber angeht, erklärt sich sehr wohl dadurch, daß das Gehör begreiflicherweise in dem Auftreten jeder leitereigenen Harmonie nichts Befremdendes findet, wenn diese aber einmal aufgetreten ist, es auch sich ohne besonderes Widerstreben darein ergiebt, wenn es dieselbe als Grundharmonie einer neuen, natürlich auch an sich immer schon nahe verwandten Tonart annehmen soll.

2) Es giebt aber noch zwei Tonarten, in welche man ohne alle Vermittelung übergehen kann, und welche, ungeachtet sie sehr entfernt verwandt sind, dennoch sich vorzüglich gut ausnehmen. Ich meine in Dur *) die harte Tonart der kleinen Sexte, in **C dur** also **As dur** (oder in **As** (**Gis**) **dur**, **E dur** u. s. w.), siehe Fig. 34 und 35; und in Moll **) die harte Tonart der kleinen Secunde, in **a moll** also **B dur**, siehe Fig. 37 und 38, welche letztere Ausweichung sich jedoch eigentlich nur in der ersten Umkehrung des Dreiklangs, also als Sextenaccord, anwenden läßt.





*) Daß dies in Moll ebenfalls anzuwenden ist, geht schon aus der nahen Verwandtschaft der Tonarten (z. B. **C moll** mit **As dur**) hervor.

**) Zwar findet man bei manchen Tonsetzern diese Ausweichung auch in Dur angewandt; doch klingt dies meiner Meinung nach sehr grell und gewaltsam. Z. B.

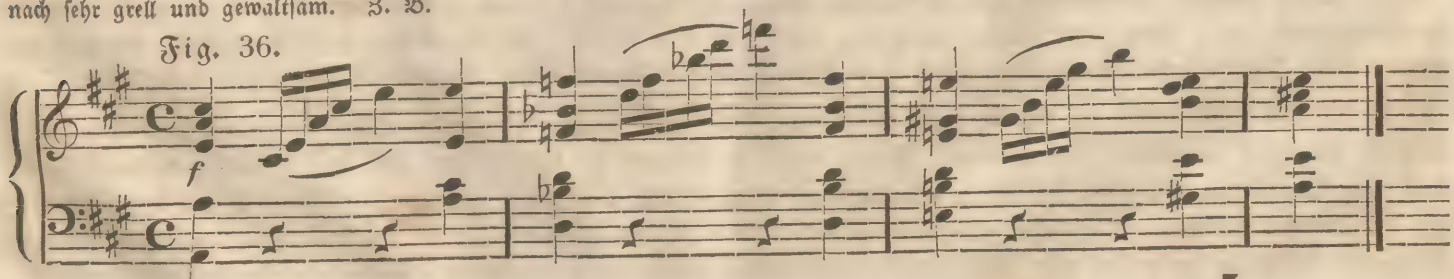


Fig. 37. Mein Op. 38, Nr. 1.

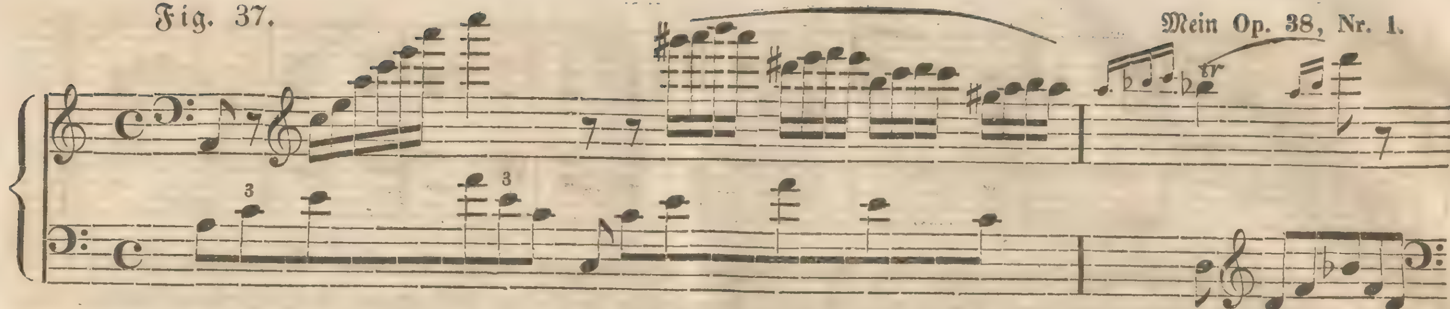
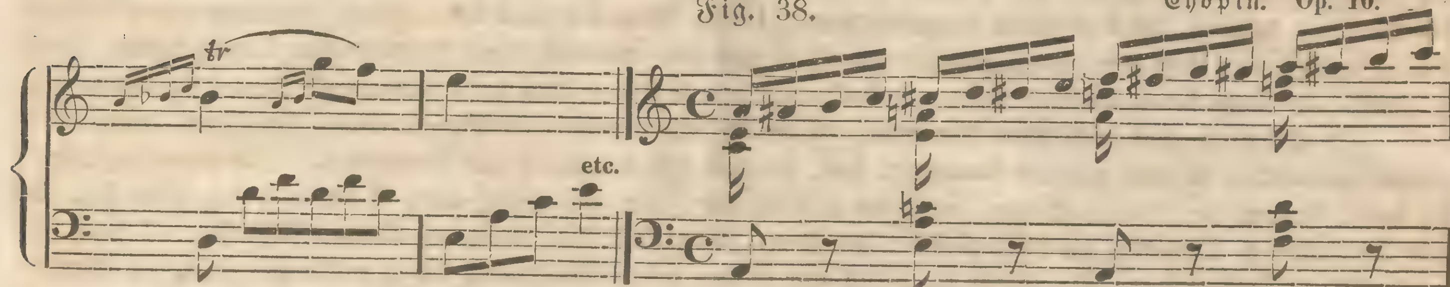
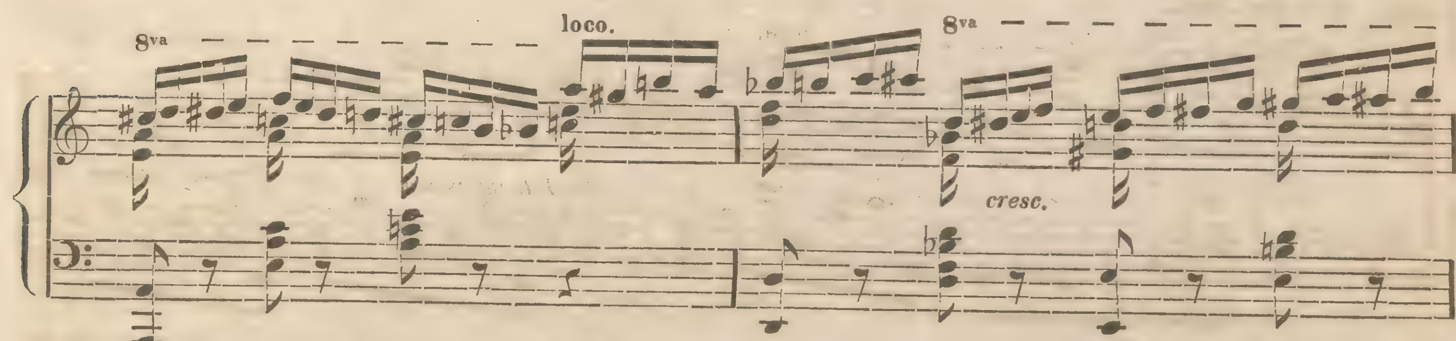
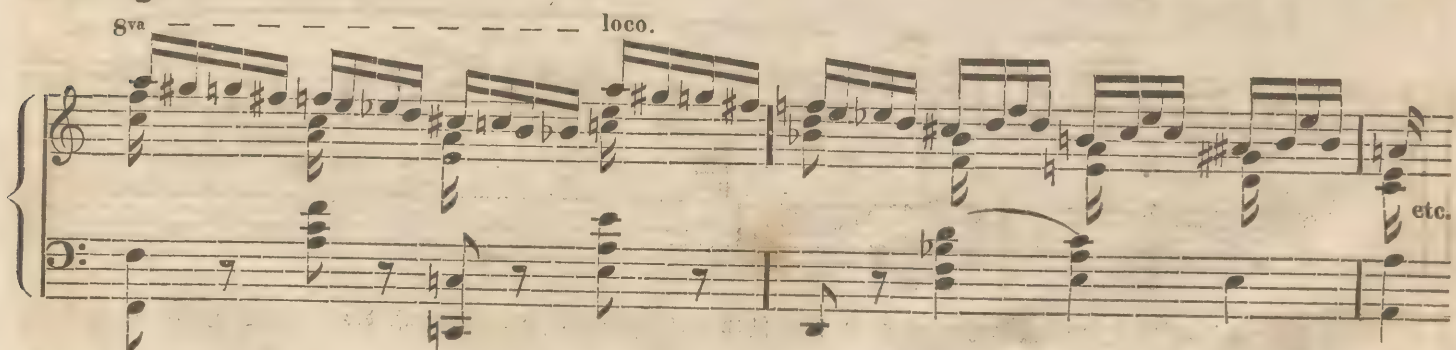


Fig. 38. Chopin. Op. 10.







Diese beiden Ausweichungen kommen, wenn auch ziemlich häufig, doch gewöhnlich nur als schnell vorübergehend vor; aber, wie oben erwähnt, läßt sich das Gehör, wenn es das erste Auftreten einer Harmonie ohne Widerstreben vernimmt, auch das eigentliche Festsetzen in der Tonart derselben selbst gefallen.

Es ist nicht leicht zu sagen, wie es komme, daß diese beiden Ausweichungen sich ohne alle Vermittelung so gut und natürlich ausnehmen. Denn wenn man auch in Beziehung auf die erstere anführen kann, daß der Dreiklang derselben in der gleichnamigen Molltonart leitereigen sei; und hinsichtlich der letztern, daß die Tonica der Tonart, in welcher man sich befunden, das subsemitonium modi der neuen Tonart (der kleinen Secunde) bilde: so erscheint mir diese Erklärungsart doch keineswegs genügend, da ad 1 andere Accorde, die in

ähnlichen Verhältnissen stehen, nicht so angewandt werden können, ad 2 aber diese Ausweichung mit dem besten Effect vorkommt, ohne daß das subsemitonium berührt würde. Z. B. Fig. 39.

Hummel. Op. 85.

Fig. 39.

tr

f p

f

etc.

3) Kann man auch durch einen sogenannten Trugschluß (cadenza d'inganno) ausweichen. Solcher giebt es zwar viele; es eignet sich aber von allen zur Modulation nur der wohl, wo man bei der Auflösung des Hauptseptimenaccordes den Baß nicht wie gewöhnlich nach der Quarte (Unterdominante), sondern nach der großen oder kleinen Secunde fortschreiten läßt, während die übrigen Intervalle ihre regelmäßige Auflösung erleiden. Z. B. Fig. 40 und 41.

Fig. 40.

Moscheles.

Allegro molto. 8va loco.

f p ff

ff

etc.

Fig. 41. Mein Op. 30.

Andantino.

ff pp dolce. pp etc.

4) Durch mehrmalige Wiederholung eines und desselben Tones allein läßt sich das Gehör ohne Widerstreben in ziemlich entfernte Tonarten leiten, auch wenn dieser Ton nicht Leitton, sondern nur Intervall eines die Tonart charakterisirenden Accords ist. Z. B. Fig. 42.

Fig. 42. Beethoven. Op. 37.

Allegro.

ff fp fp fp decresc. pp etc.

Zu diesen charakteristischen Accorden gehört aber auch vorzüglich der Nonenaccord $\begin{smallmatrix}9\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$, und zwar der mit der großen None in Dur, und der mit der kleinen None meistens in Moll, obgleich dieser letztere ebenfalls in Dur angewandt werden kann. Z. B. Fig. 43, *a*—*b*.

Fig. 43.

a) *b*) *f*

5) Giebt es noch ein Mittel, in die entferntesten Tonarten auf sehr interessante und mannichfaltige Weise auszuweichen, nemlich durch fortwährendes Verwechseln eines oder mehrerer Intervalle eines Accordes. Auch hier ist es die fortdauernde und sich steigernde Ungewißheit und Erwartung des Gehörs, welchen Ausgang es noch nehmen werde, welche hierbei selbst die kühnsten Uebergänge anwendbar macht. Z. B. Fig. 44, *a*), *b*) und *c*).

Fig. 44.

a) (Von G dur nach Ges dur.)

b) Chopin. Op. 7.

pp *riten.* etc.

Mein Op. 12.

c) ***Andante.***

Pianof. *p* *accelerando e cresc.* *f* ***Allegretto.*** etc.

Violonc.

Cap. X.

Ueber die praktische Anwendung des bisher Angeführten.
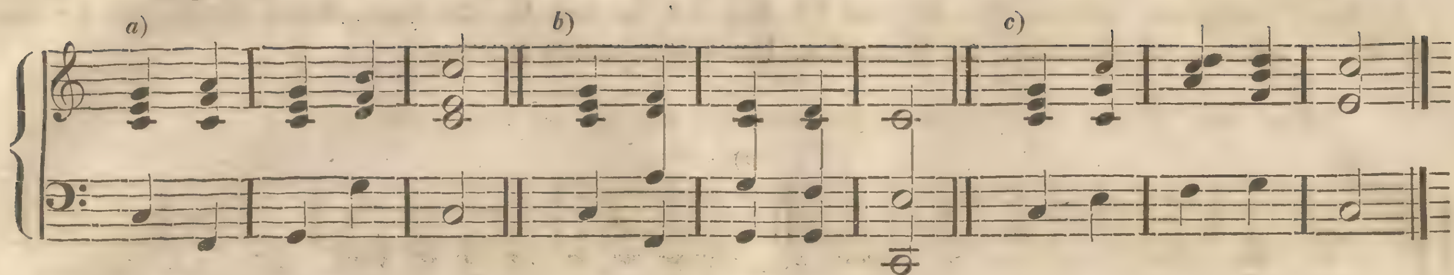
Es bleibt mir nun, nachdem ich die verschiedenen Arten zu moduliren angegeben und näher beleuchtet habe, noch übrig, zur Anwendnng in praxi einige Anleitung zu geben.

Niemand wird verkennen, daß, wollte man eine Modulation vorkommenden Falls, etwa als Zwischenspiel zwischen zwei Tonstücken aus verschiedenen Tonarten, nach der Art und Weise ausführen, wie ich mich, wenigstens in den meisten Fällen, zu Ersparung des Raums, genöthigt gesehen habe, d. h. mit ein Paar Accorden, dies sehr ungenügend erscheinen würde. Und dieser Umstand ist in allen mir bekannten Lehren über Modulation so ganz unberührt gelassen, daß dieselben dadurch (ganz abgesehen von ihrem sonstigen Werthe) für Dilettanten ziemlich unbrauchbar werden. Denn wenn man wirklich bei diesen die Fähigkeit, im vierstimmigen Satze nach den gegebenen Beispielen eine richtige und gute Modulation zu machen, voraussetzen dürfte, so würde eine solche doch in den bei weitem meisten Fällen weder in Ansehung der Form, noch des Styls passend, sondern im Gegentheil als ein auffallendes hors d'oeuvre erscheinen. Die Wahrheit dieser Behauptung läßt sich aus einem ganz neulich erschienenen ausgezeichneten Studienwerke eines unserer größten Meister nachweisen. Dieser hat auch das Bedürfniß, die aus sehr verschiedenen Tonarten gehenden Studien, falls man sie hinter einander her spielen will, durch ein kleines modulatorisches Zwischenspiel zu verbinden, gefühlt, und daher für diejenigen, die dergleichen selbst zu erfinden nicht im Stande sind, mehrfach ein solches vorgeschrieben. So lobenswerth dies nun aber auch ist, so hilft es doch dem gefühlten Bedürfniß jedenfalls nur sehr unvollkommen ab, indem die Zwischenspiele theils viel zu kurz sind, um sich in der neuen Tonart heimisch fühlen zu können, theils der Styl derselben weder zum Vergangenen, noch zum Folgenden paßt. Freilich aber würde sich die Aufgabe, will und muß man ein solches Zwischenspiel nun einmal vorschreiben, schwerlich ohne eine wieder übel angebrachte Ausführlichkeit und Raumverschwendung besser lösen lassen. Ich will nun versuchen, denjenigen Dilettanten, welche einige Kenntniß der Harmonie und einige Gewandtheit im Präludiren haben — und deren Zahl ist heut zu Tage ja sehr groß — die praktische Anwendung des bisher Angeführten zu erleichtern, so daß sie selbst dergleichen Uebergänge auf eine geschickte und das Gehör befriedigende Weise zu verfassen vermögen.

Wenn man die meisten der von mir gegebenen Beispiele hört, so wird man zwar der Modulation, so wie sie da steht, recht gut folgen können und sie natürlich finden; ein sehr großer Unterschied ist es aber, ob man die Tonart, von welcher man ausgeht, nur mit einem oder ein Paar Accorden hat angeben hören, wie dies in den gegebenen Beispielen natürlich nicht anders hat geschehen können, oder ob das Gehör durch ein ganzes Tonstück, etwa eine oder mehrere Seiten lang, sich in einer Tonart festgesetzt hat. In diesem Falle genügen so wenige, 2 oder 3, Accorde keineswegs, um in einer andern Tonart heimisch zu werden, sondern die Ausweichung erscheint dem Gehör immer als nur vorübergehend, und es hofft und erwartet immer, daß in die bisherige Tonart zurückgekehrt werde. Um dies zu vermeiden, muß man die neue Tonart nicht allzuschnell zu erreichen streben, sondern sich erst vermittelnder Accorde bedienen, durch welche man der beabsichtigten Tonart nach und nach näher kommt, die bisherige aber vergessen macht, und auf diese Weise das Gehör so zu sagen beschleicht. Diese vermittelnden Accorde sind von großer Wichtigkeit, und ich werde daher weiter unten mehrfach darauf hinweisen.

Ferner giebt es gewisse Accordfolgen, man pflegt sie wohl Schlußformeln zu nennen, welche besonders geeignet sind, sich in einer neuen Tonart festzusetzen, welche man daher auch sehr häufig anwenden hört. Z. B. Figur 45.

Fig. 45.

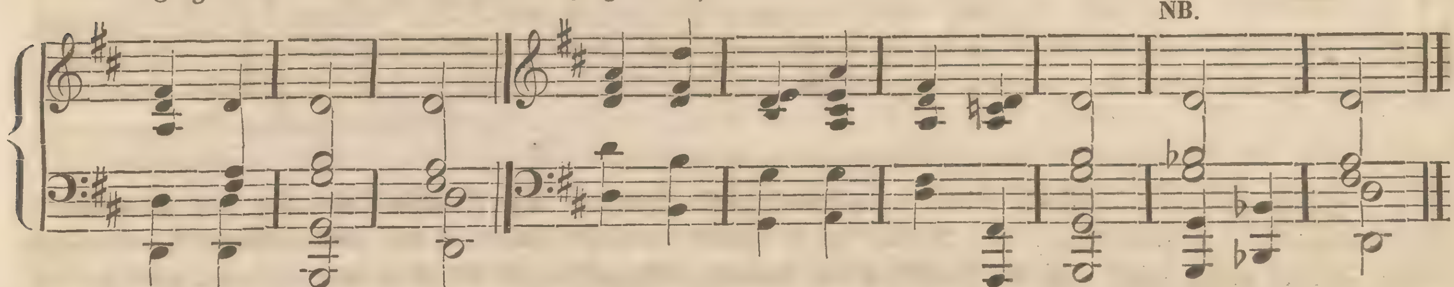


Desgleichen die Schlußtakte der Beispiele Fig. 5, 6, 9, 14, 44.

Einen solchen Schlußfall (Cadenz), der vom Dominantenaccord in den Hauptdreiklang fortschreitet, nennt man einen authentischen Tonschluß, als Gegensatz von demjenigen, welcher von der Unterdominante in den Hauptdreiklang geht, und plagalisch genannt wird. Siehe Fig. 46.

Zur noch größern Befriedigung des Gehörs dient es, wenn man ihn dem authentischen noch anhängt, wie bei Fig. 47 *a*). Die hier angebrachte Wendung nach Moll bei NB. ist ganz willkürlich, und man pflegt sie zu gebrauchen, um einem solchen Schluß etwas Ernstes, Feierliches zu geben. Allein ist er aber zu dem Zweck, sich in einer neuen Tonart heimisch zu machen, nicht so wohl zu gebrauchen.

Fig. 46. Fig. 47 *a*).



Bei näherer Betrachtung jener Schlußformeln finden wir, daß die harmonische Grundlage derselben im Wesentlichen immer auf folgende Accordenreihe zurückkommt. Nemlich nach dem tonischen Dreiklange

1) Die Unterdominante (Unterquinte), sei es nun mit deren Dreiklang, wie Fig. 45, bei *a*), oder Sextenaccorde, wie bei *b*), oder Quintsextenaccorde, wie bei *c*); dann

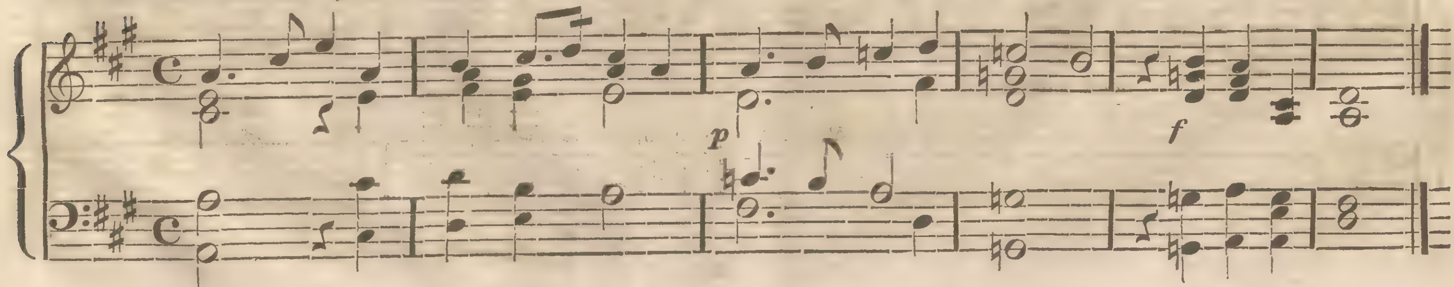
2) Die Dominante (Quinte), am gewöhnlichsten mit dem Quartsextenaccorde, als Durchgang vor dem Dreiklang oder vor dem Septimenaccord der Dominante, wie Fig. 45, bei *a*) und *b*); endlich

3) wieder der tonische Dreiklang.

Dies Berühren der Tonart der Unterdominante ist das Wesentlichste bei der ganzen Formel. Ja man kann sehr wohl geradezu nach der Tonart der Unterdominante hin moduliren, diese aber alsdann als Unterdominante gebrauchen, wie es in dieser Formel gezeigt worden. Man sehe z. B. Fig. 47, *b*).

Fig. 47 *b*).

Von A dur nach D dur.



Daß man diese Formel, um ihre Einförmigkeit zu vermeiden, auf allerlei Weise zu verzieren sucht, z. B. durch Einschieben anderer Accorde, wie bei Fig. 48, *a*) und *b*), oder durchgehende Noten, wie bei *c*) und *d*), u. dgl. m., ist natürlich; die Grundlage bleibt aber immer dieselbe.

Fig. 48.

a) *b*)

c) *d*)

Im Laufe eines Tonstücks bedarf man jedoch dieser Formeln nicht, indem selbst bei den überraschendsten Ausweichungen man durch das Thema oder Motiv, welches man in der neuen Tonart hört, sogleich außer Zweifel gesetzt wird, daß die Ausweichung dauernd sein soll. Z. B. Fig. 49.

Fig. 49.

8va — — — — — loco. Chopin. Op. 11.

a tempo.

poco rallent.

etc.

Fig. 50. Mein Op. 27.

Adagio. ten. *f* ten. *pp* Ped. *molto dol. con espress.* Ped. etc.

Desgleichen in Fig. 26, 27, 34, 35.

Außer diesem Mittel, sich in einer neuen Tonart festzusetzen, ist aber, wie ich schon oben bemerkte, sehr wünschenswerth, das Zwischenspiel, wodurch die Modulation bewirkt werden soll, wenigstens einigermaßen dem Styl oder Charakter der Tonstücke, welche man vorträgt, anzupassen. Freilich ist dies die schwerste Aufgabe von allen bisher gegebenen, und würde, wollte man sie streng lösen (wollte man z. B. ein Motiv oder eine Figur des eben vorgetragenen oder folgen sollenden Tonstücks modulatorisch bis in die nöthige Tonart ausspinnen), schon das Gebiet der eigentlichen Composition berühren. Dies ist aber auch nicht nöthig, sondern es genügt vollkommen, wenn man nur nicht geradezu Unpassendes wählt, wie z. B. sein würde, wenn man zwischen brillante Tonstücke ein choralmäßiges, vierstimmiges, oder zwischen zarte und ausdrucksvolle ein rauschendes und brillantes Zwischenspiel einschalten wollte. Ich werde mich nun bemühen, durch Beispiele zu zeigen und deutlich zu machen, wie man ganz einfachen harmonischen Gängen ein brillantes, gefälliges oder ausdrucksvolles Ansehen geben kann.

Um einem Vor- und Zwischenspiel ein brillantes Aeußeres zu geben, braucht man nur einiges Passagenwerk anzubringen, und das ist keine so große Kunst, als man dem Anhören nach glauben sollte. Wer Fertigkeit hat, kann mit den einfachsten Hilfsmitteln, mit bloßen Tonleitern (diatonischen nnd chromatischen) und gebrochenen Dreiklangs- und Septimenaccorden (den verminderten nicht zu vergessen!) auf den allergewöhnlichsten harmonischen Grundlagen einen erstaunlichen Lärm machen, und den Nichtkennern viel Sand in die Augen streuen. Denn die gewöhnliche diatonische Tonleiter paßt zu allen Harmonien, welche in derselben leitereigen sind, die chromatische aber ohne Ausnahme zu allen. Es kommt daher nur darauf an, daß man eine solche Passage mit einem in die Harmonie passenden Tone schließe. Da aber im Phantasiren das senza tempo Spielen, welches sehr frei und ungenirt, also gerade recht phantastisch klingt, vortrefflich angebracht ist, so kann man einen Punct, wo sich passend in eine andere Harmonie übergehen läßt, nach Bequemlichkeit auswählen. Die gebrochenen Accordpassagen enthalten schon die Harmonien, die dabei angewendet werden können.

Ein Anderes ist es aber mit einem ausdrucksvollen Vor- oder Zwischenspiele. Hierzu gehört nicht nur einige Gewandtheit in Melodie und Harmonie, sondern es dürfen auch gewisse Ausdrucksmittel nicht fehlen, die sich weniger lehren lassen, als vielmehr schon von der Natur verliehen sein müssen. Doch thut es freilich diese auch nicht allein, und ich glaube, daß sich mancher nützliche praktische Wink in dieser Beziehung geben läßt.

Da ich doch einige Beispiele aufstellen wollte, um die zweckmäßige Anwendung der angeführten Modulationsmittel praktisch zu zeigen, so werde ich dies zugleich benutzen, um zu zeigen, wie sich dergleichen brillant, gefällig oder ausdrucksvoll abfassen läßt.

Folgende schwierige Uebergänge (bei leichten findet's dann jeder schon von selbst) mögen als Beispiele dienen:

a) Von **h moll** nach **As dur**,
b) — **F dur** — **E dur**,
c) — **es moll** — **e moll**,
d) — **D dur** — **h moll**,
e) — **Des dur** — **h moll**,
f) — **f moll** — **e moll**.

Betrachten wir den Fall bei *a*) von **h moll** nach **As dur**, und versuchen, welche von den angegebenen Modulationsmitteln darauf anwendbar, und welche am zweckmäßigsten sind.

Erstes Mittel. Durch den Dominantseptimenaccord. Dies würde hier, allein angewendet, nicht zweckmäßig sein, weil die Tonarten zu entfernt mit einander verwandt sind, man also entweder diesen Accord öfter wiederholt gebrauchen müßte, als gut klingt, oder man zu plötzlich moduliren würde. Siehe Cap. **III.** Durch Moll= und Durverwechselung lassen sich beide Uebelstände aber beseitigen, und in Verbindung hiermit ist das Mittel sehr wohl anwendbar. Siehe Fig. 51. Der enharmonische Tonwechsel dabei ist natürlich nothwendig, weil man sonst das ungebräuchliche **Gis dur** statt **As dur** erreichen würde.

NB. Die Verwechselung von **h moll** in **H dur** ist schon im dis des Dominantseptimenaccords fis dis his gis enthalten, und braucht daher nicht erst besonders der **H dur** Dreiklang angegeben zu werden.

Zweites Mittel. Durch Verwechselung der Moll= und Durtonart gleicher Stufe und gleicher Vorzeichnung. Diese wäre hier gar wohl anwendbar; denn wenn man

h moll in die Durtonart gleicher Stufe : **H dur**,
H dur in die Molltonart gleicher Vorzeichnung : **gis (as) moll**,
as moll in die Durtonart gleicher Stufe : **As dur**

verwechselt, so ist zwar die Tonart auf diesem Wege richtig erreicht, aber die Wahrheit der im Cap. **IV.** ausgesprochenen Behauptung: daß dies Mittel, *allein* angewandt, sich oft nicht gut ausnehme, ist dabei auch sehr fühlbar. Siehe Fig. 52.

Drittes Mittel. Durch den verminderten Septimenaccord und enharmonische Tonverwechselung seiner Intervalle. Dies Mittel, welches nie seine Dienste versagt, ist natürlich auch hier anwendbar. Das **gis** wird enharmonisch in **as** verwandelt. Fig. 53.

Viertes Mittel. Durch enharmonischen Tonwechsel in andern Accorden und einzelner Töne allein. Letzteres würde hier anwendbar sein, in sofern man dadurch den Leitton nach unten: **ces** erhält, und das dadurch gewonnene **b** als Quinte des Dominantseptimenaccords von **As dur** benutzt. Fig. 54.

Fünftes Mittel. Durch den Leitton aufwärts. Wie in den meisten Fällen, so auch hier sehr wohl zu gebrauchen. Siehe Fig. 55.

Sechstes Mittel. Durch den Leitton abwärts. Nur auf die Weise anwendbar, wie beim vierten Mittel bereits gezeigt worden; denn der Ton **h** kann nur durch enharmonischen Tonwechsel in **ces** zu einem Leitton nach unten gestempelt werden.

Von den im Cap. **IX.** angeführten untergeordneten Modulationsmitteln ließe sich noch die **Cadenza d'inganno** hier mit Vortheil anwenden. Siehe Fig. 56.

Fig. 51. Fig. 52.

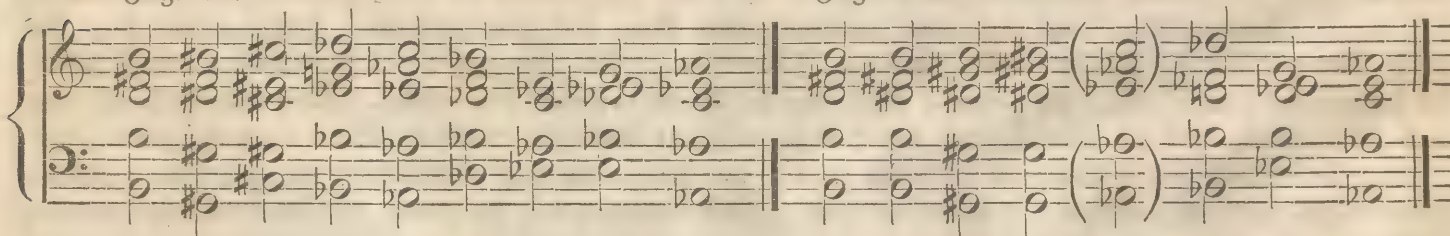


Fig. 53. Fig. 54.

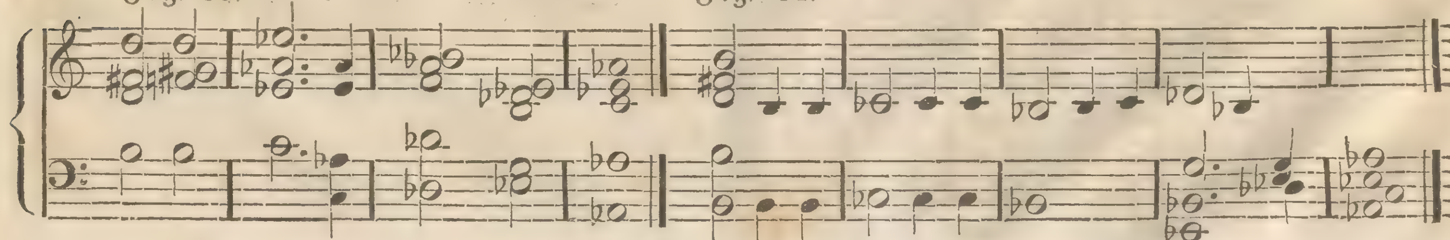
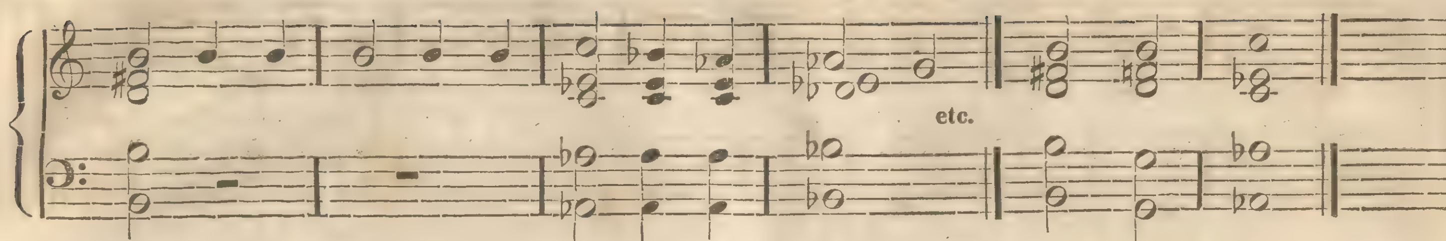


Fig. 55. Fig. 56.



b) Von **F dur** nach **E dur**.

Das Mittel 1) würde sich hier in Verbindung mit dem Moll= und Durwechsel zwar wohl gebrauchen lassen, man wird aber das dabei bestätigt finden, was ich darüber im Cap. **III**. sagte: Die Modulation durch Hauptseptimenaccorde nach den aufwärts gelegenen Tonarten mit Verwechselung in Dur klingt hart und unnatürlich, z. B. Fig. 57. Wenn man hier den vierten Accord in die nächstverwandte Tonart auflösen wollte, so müßte man natürlich **e moll** nehmen, indem man vom **G dur** Dreiklang herkommt; nimmt man nun, wie zum vorliegenden Zweck hat geschehen müssen, **E dur**, so giebt dies eben einen Harmoniensprung, von **G dur** nach **E dur**, welcher das Ohr beleidigt.

2) Ist hier nicht anwendbar.

3) Läßt sich zwar gebrauchen, die Modulation ist aber auch zu plötzlich, und nimmt sich daher nicht schön aus. Fig. 58.

4) Hier ganz vorzüglich zweckmäßig durch enharmonische Verwechselung der Septime und Quinte im Hauptseptimenaccord von **F dur**. Siehe Fig. 59.

5) Durch enharmonische Verwechselung des **f** in **eis** wird dies zum Leitton nach **fis**; dies aber benutzt man als Quinte des Dominantseptimenaccords von **E dur**. Fig. 60.

6) Wie Fig. 61 zeigt, wohl brauchbar.

Von den übrigen Modulationsmitteln wäre noch die Wiederholung eines und desselben Tons gut anwendbar. Siehe Fig. 62.

Fig. 57. Fig. 58.

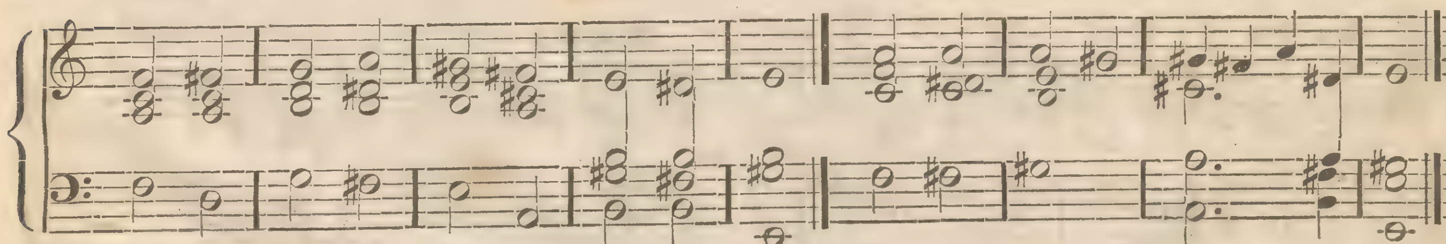


Fig. 59. Fig. 60.

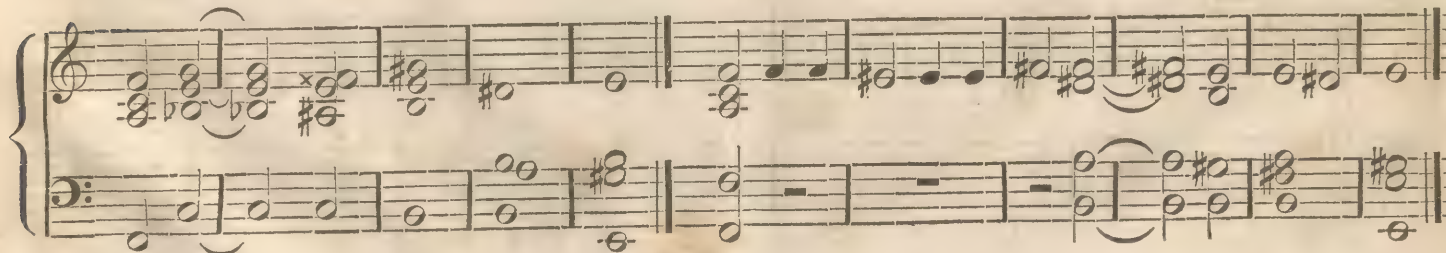


Fig. 61.

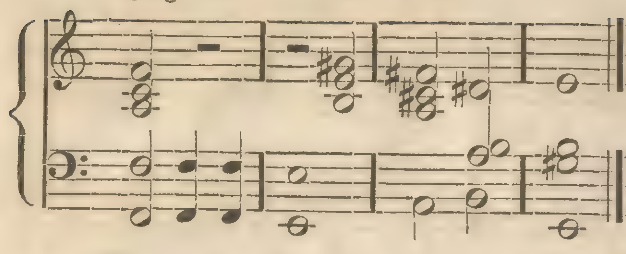
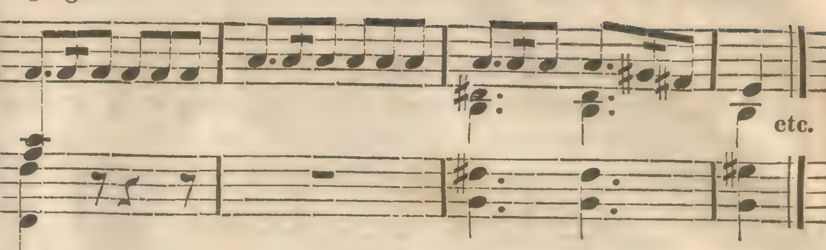


Fig. 62.



c) **Von es moll nach e moll.**

1) Trotz der großen Entfernung der beiden Tonarten von einander kann man mit Hilfe enharmonischer Verwechselung dies Mittel hier unmittelbar gebrauchen. Fig. 63.

2) Ist hier nicht anwendbar.

3) Wie bei Fig. 64 angegeben ist.

4) Ist schon in 1) und 5) enthalten.

5) Wie bei Fig. 65 gezeigt ist.

6) Ist hier nicht wohl zu gebrauchen.

Von den übrigen untergeordneten Modulationsmitteln ließe sich noch durch die harte Tonart der kleinen Sexte [Siehe Cap. **IX.** unter 2)], hier also **Ces** = **H**, der Hauptseptimenaccord von e moll darstellen, wie dies unter 1) schon angewandt ist. Ferner auch die harte Tonart der kleinen Secunde (siehe ebendas.), hier also **E dur**, ließe sich gebrauchen, welches man dann auf schickliche Weise in e moll umwandeln müßte, etwa wie bei Fig. 66. Auch der mehrfach angeführte Trugschluß ist brauchbar. Siehe Fig. 67.

Fig. 63.

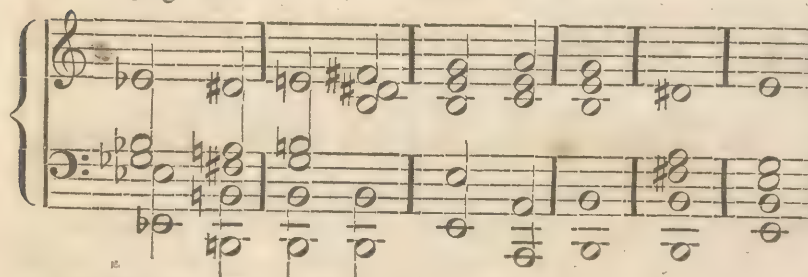


Fig. 64.

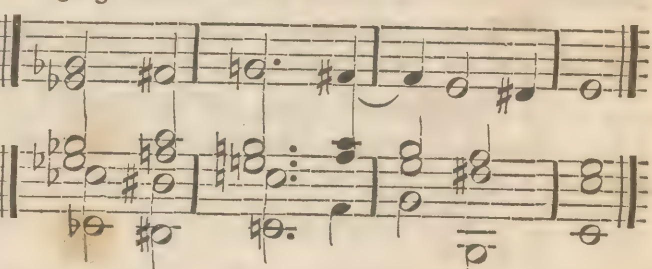


Fig. 65.

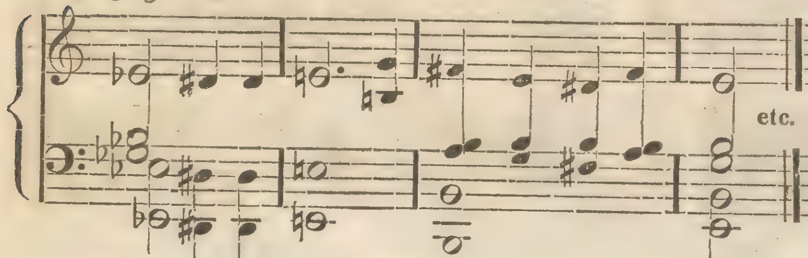
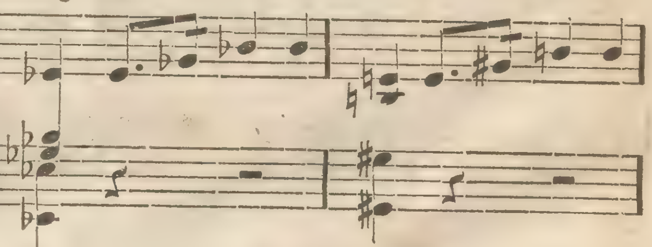


Fig. 66.



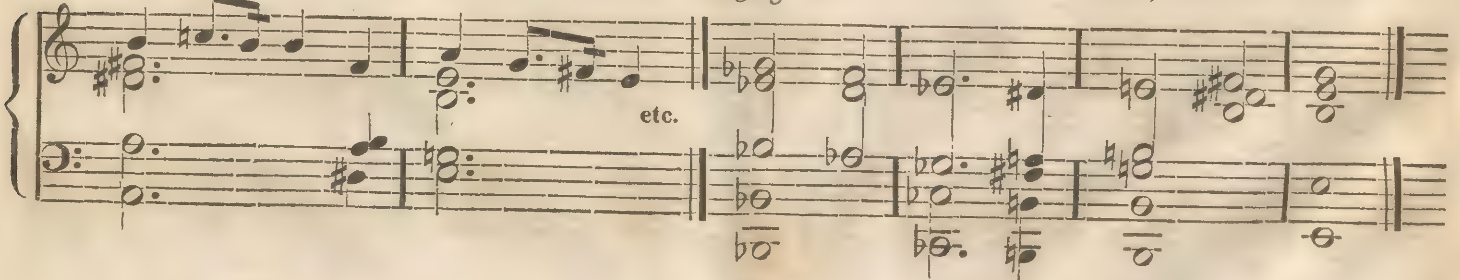


Fig. 67.

d) Von **D dur** nach **b moll.**

1) Mittelst Verwechselung von Dur und Moll wohl anzuwenden, da die Modulation abwärts geht. Siehe Fig. 68. Man kann das zu Rasche und Unvorbereitete, welches sich dieser Modulation wohl vorwerfen ließe, dadurch etwas mildern, daß man die kleine None dem Hauptseptimenaccorde hinzufügt, da diese auf das Moll mehr vorbereitet. Siehe den zweiten Takt in dem angegebenen Beispiele.

2) Allein angewandt, würde, wie gewöhnlich, diese Art auszuweichen nicht angenehm klingen.

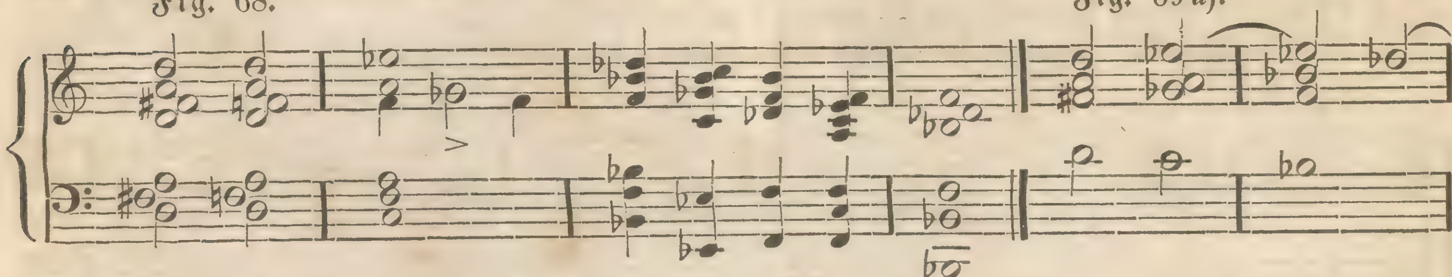
3) Siehe Fig. 69, *a*) und *b*). Letzteres ist vorzuziehen, indem durch den vermittelnden Hauptseptimenaccord (dritte Umkehrung) das **b moll** besser vorbereitet wird, als bei *a*), wo es unmittelbar, und daher etwas zu plötzlich, auf den verminderten Septimenaccord folgt.

4) Würde hier nur so anzuwenden sein, wie unter 6) folgt.

5) Fig. 70, **I.** und **II.**

6) Fig. 71.

Fig. 68. Fig. 69 *a*).



b)

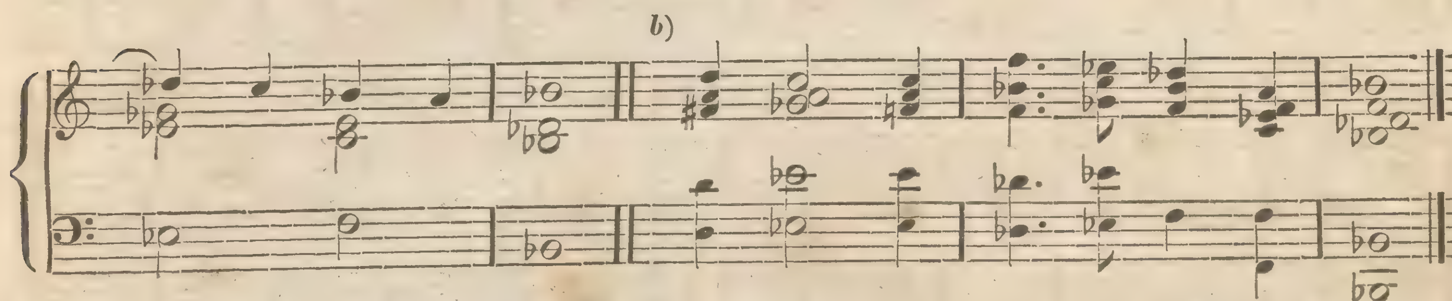


Fig. 70. **I.** **II.**

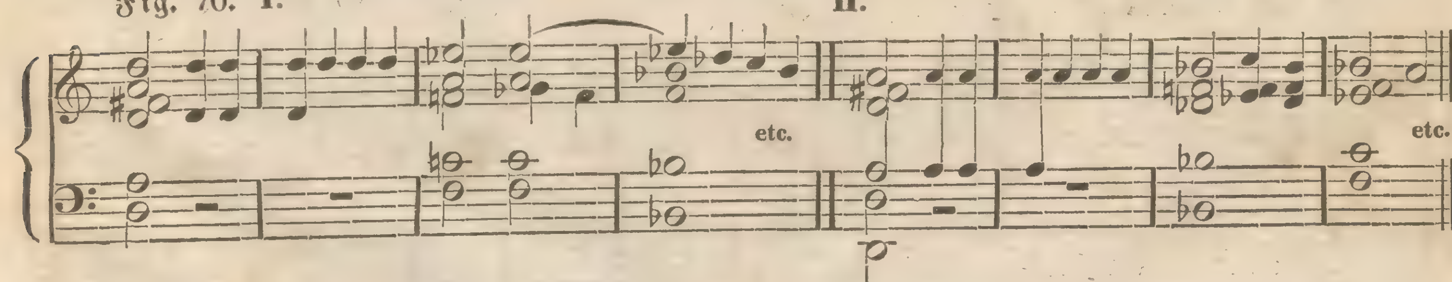
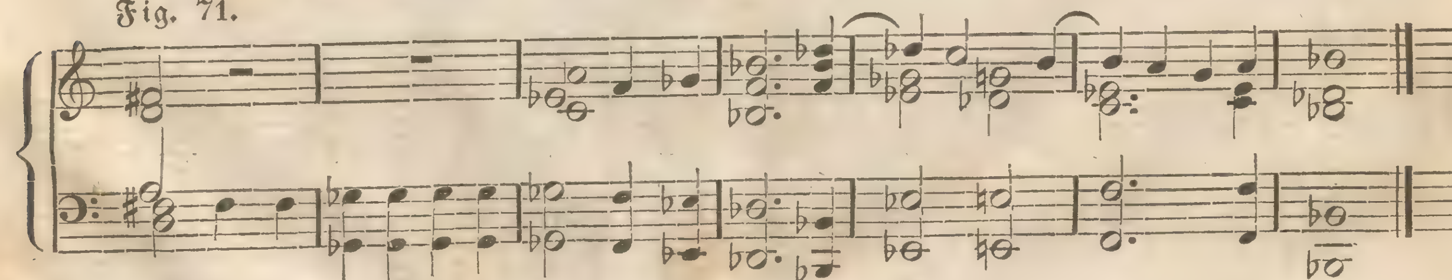


Fig. 71.



e) **Von Des dur nach h moll.**

1) Da wieder die Modulation nach den abwärts gelegenen Tonarten geht (**Des dur** als **Cis dur** betrachtet), so ist hier eben wie im vorigen Beispiel dieses Mittel mit Moll- und Durverwechselung sehr gut anwendbar. Fig. 72.

2) Wenn man **Des dur** in **b moll** — die Molltonart gleicher Vorzeichnung — umwandelt, so kommt man durch diesen vermittelnden Accord dem Hauptseptimenaccord von **h moll** so nahe, daß diese Modulation sehr brauchbar ist. Fig. 73.

3) Siehe Fig. 74.

4) Ist, so weit es überhaupt anwendbar, schon unter 1) und 2) vorgekommen.

5) Fig. 75 *a*).

6) Fig. 75 *b*).

Von den übrigen Mitteln würde z. B. das gute Anwendung finden, wo man ohne Weiteres die harte Tonart der kleinen Secunde, hier also **D dur**, ergreift, welches natürlich als vermittelnder Accord nach **h moll** — der Molltonart gleicher Vorzeichnung — führt. Fig. 76.

Auf ähnliche Weise auch mit der **Cadenza d'inganno.** Fig. 77.

Fig. 72.

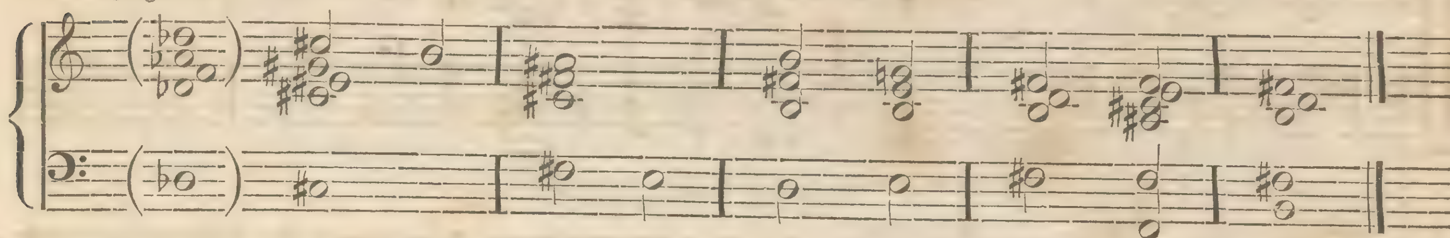


Fig. 73. Fig. 74.

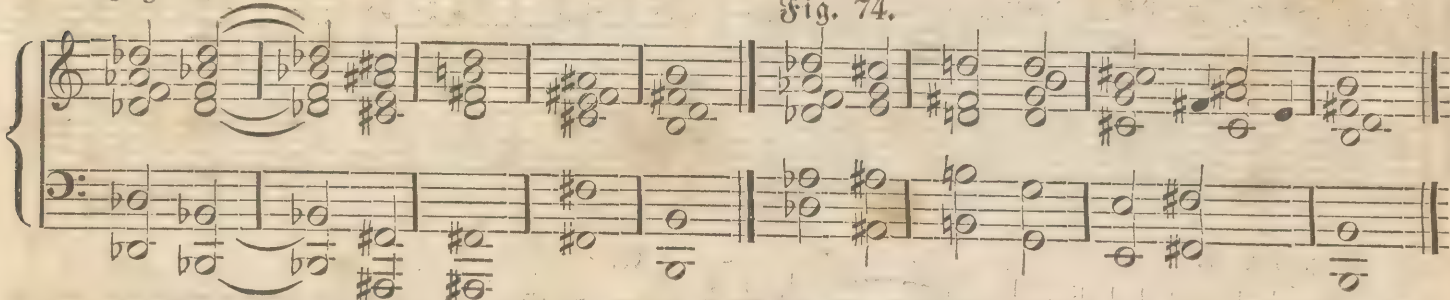


Fig. 75 *a*). *b*)

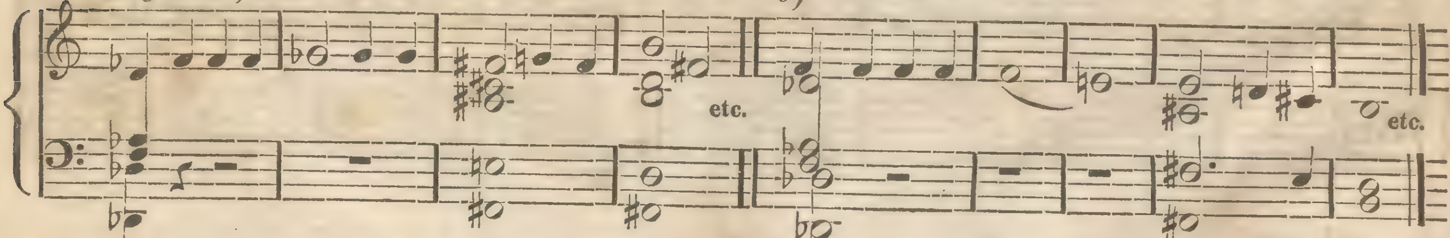
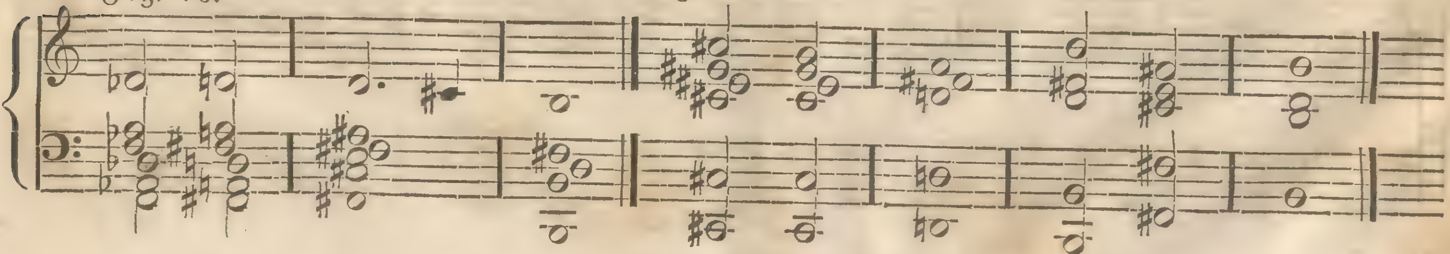


Fig. 76. Fig. 77.



f) **Von f moll nach e moll.**

1) Allein gar nicht anwendbar. Doch will ich dies Beispiel benutzen, um zu zeigen, wie wichtig die schon mehrfach erwähnten und angewandten vermittelnden Accorde sind, mit denen man sich der gewünschten entfernten Tonart, so zu sagen, unvermerkt nähert. Siehe Fig. 78. Durch den Dreiklang von **Des dur**, welcher in **f moll** leitereigen ist, hat man den Dominantendreiklang (welcher, wie im Cap. **III.** gezeigt worden, auch ohne Septime zur Modulation brauchbar ist) von **Ges (Fis) dur** oder **moll** erreicht; natürlich wählt man **fis moll**, da es dem **e moll** weit näher liegt, als das **Fis dur**. Der **fis moll**-Accord ist nun aber dem gewünschten Hauptseptimenaccord von **e moll** so nahe, daß man ihn ohne Weiteres nehmen kann. Man sieht hier, wie mit Hilfe dieser vermittelnden Accorde eine sonst ganz unbrauchbare Modulationsart sehr wohlklingend angewandt werden kann.

2) Aus den bereits mehrfach gezeigten Gründen hier nicht anwendbar.

3) Fig. 79 *a*). Auch diese Ausweichung ist an und für sich so unvorbereitet und plötzlich, daß das Gehör sich dieselbe nur ungern gefallen läßt; sie ist aber durch vermittelnde Accorde sehr vortheilhaft umzugestalten, wie z. B. ebendas. bei *b*). Hier ist durch den verminderten Septimenaccord die Modulation nach dem **C dur** Dreiklang (dritte Umkehrung) gemacht worden; dieser Accord ist aber sowohl in **f moll**, wie in **e moll** heimisch, er liegt gewissermaßen in der Mitte zwischen beiden. Wollte man nun mit dem verminderten Septimenaccord in Fig. 79 *a*) fortfahren und die Modulation, wie sie dort steht, vollenden, so würde sie ganz befriedigen. Zur Abwechselung habe ich jedoch einen andern Weg eingeschlagen, und durch den Hauptseptimenaccord von **F dur** (oder **moll**) und dessen enharmonisch verwechselte Septime **ais**, **e moll** erreicht.

4) So weit es anwendbar, schon im Vorhergehenden enthalten.

5) Nur mittelst enharmonischer Verwechselung zu gebrauchen, mithin schon unter 3) vorgekommen. Doch mag hier noch ein anderes Beispiel folgen. Fig. 80.

6) Fig. 81.

Fig. 78.

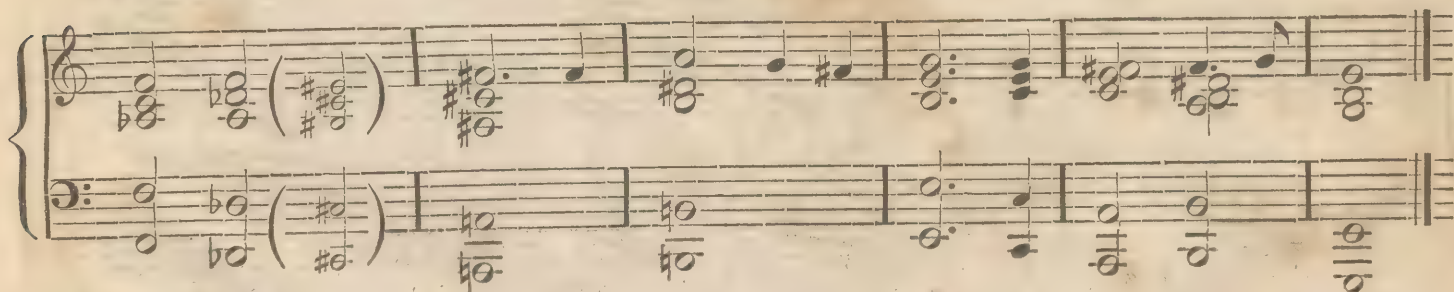


Fig. 79 *a*).

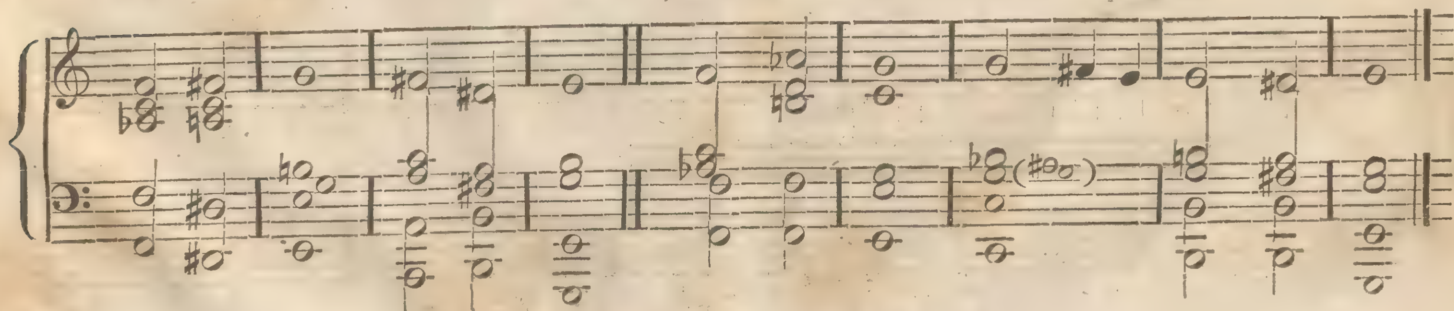
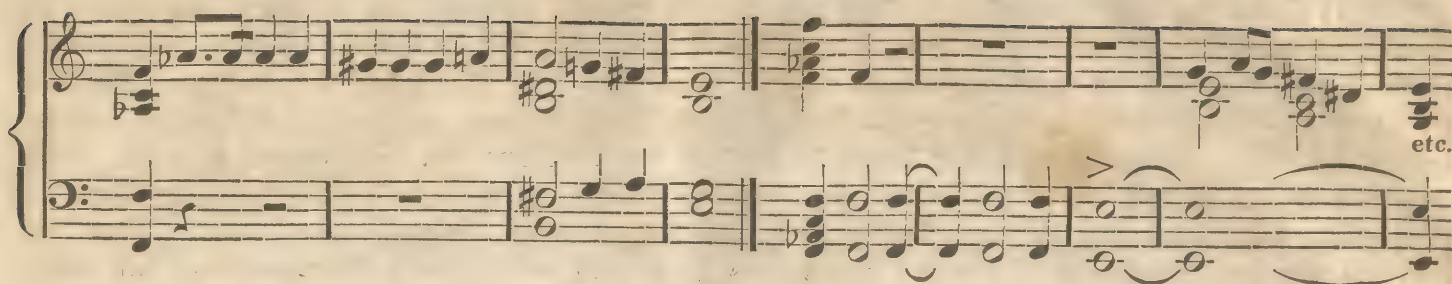


Fig. 80. Fig. 81.



Es bleibt mir nun noch übrig, durch einige Beispiele zu zeigen, wie man solche Modulationen brillant oder einfach und ausdrucksvoll abfassen könne. Wählen wir zu diesem Zwecke und zum Beispiele Fig. 53, **von h moll nach As dur.**

Zuerst bei Fig. 82, im kräftigen und brillanten Charakter und zugleich in bestimmtem Zeitmaße. Man wird leicht finden, daß es genau die Harmonienfolge ist, wie in dem Angezogenen Fig. 53, und daß das Kräftige und Brillante nur durch Vollgriffigkeit und schnelles Brechen der Accorde hervorgebracht ist.

Ferner bei Fig. 83 auf denselben harmonischen Grundlagen ein ähnliches Rauschendes, und zwar **senza tempo.** Hier sind es nur die schnellen und brillanten Passagen und Läufe, welche ihm dies Ansehen geben.

Endlich bei Fig. 84 dasselbe Beispiel im melodiösen, ausdrucksvollen Styl. War bei den beiden ersten Gestaltungen das Forte, verbunden mit raschem Tempo, ein Hauptmittel zu dem beabsichtigten Effect, so ist hier das langsamere Tempo und ein sanfter, ausdrucksvoller Vortrag ein Hauptерforderniß zu Erreichung des Zwecks. Daß die Art und Weise bei Fig. 83 die musikalisch gehaltloseste ist, wird Jedermann leicht entdecken; demungeachtet ist sie, aus den oben bereits angedeuteten Gründen, sehr an der Tagesordnung.

Fig. 82.

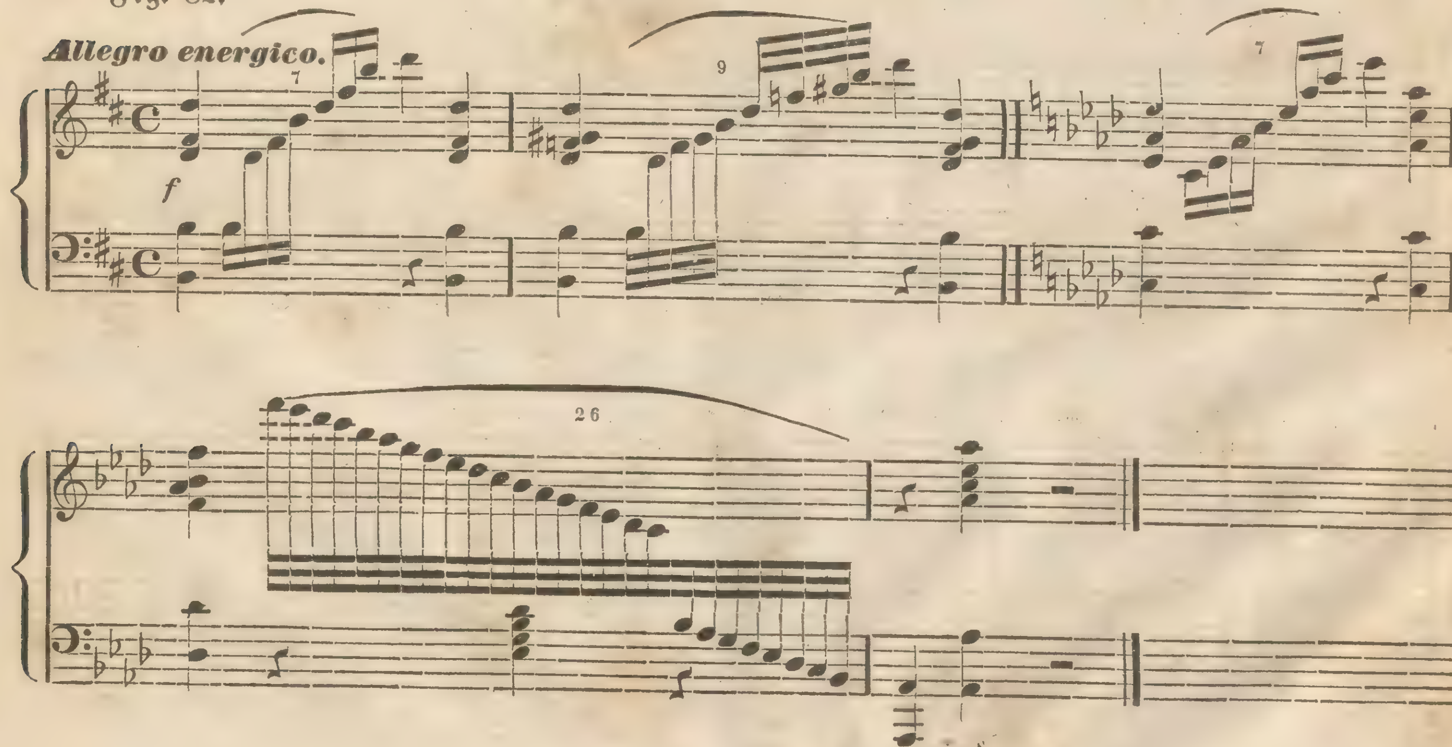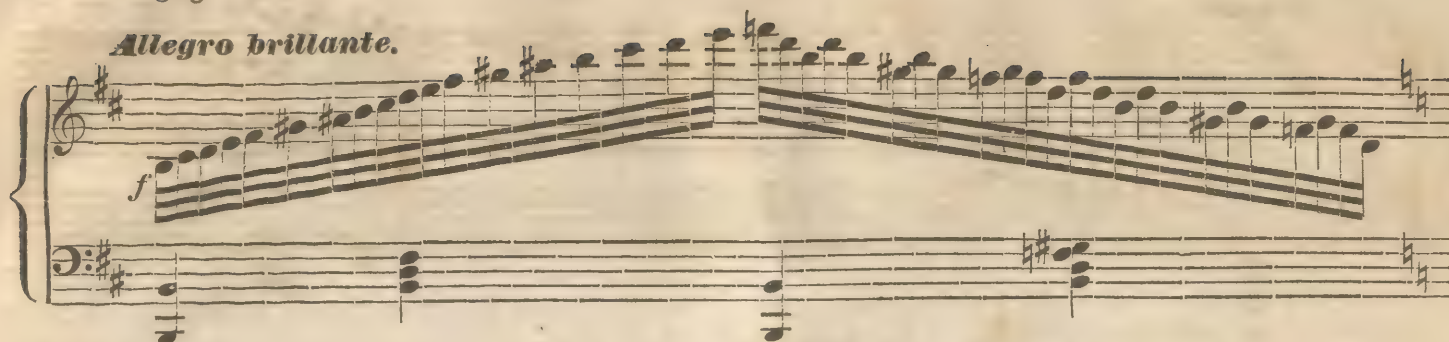
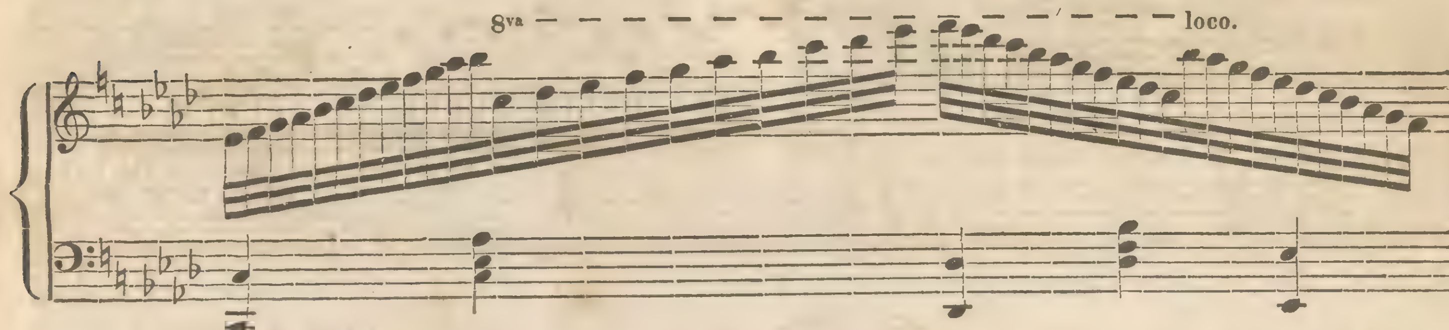


Fig. 83.





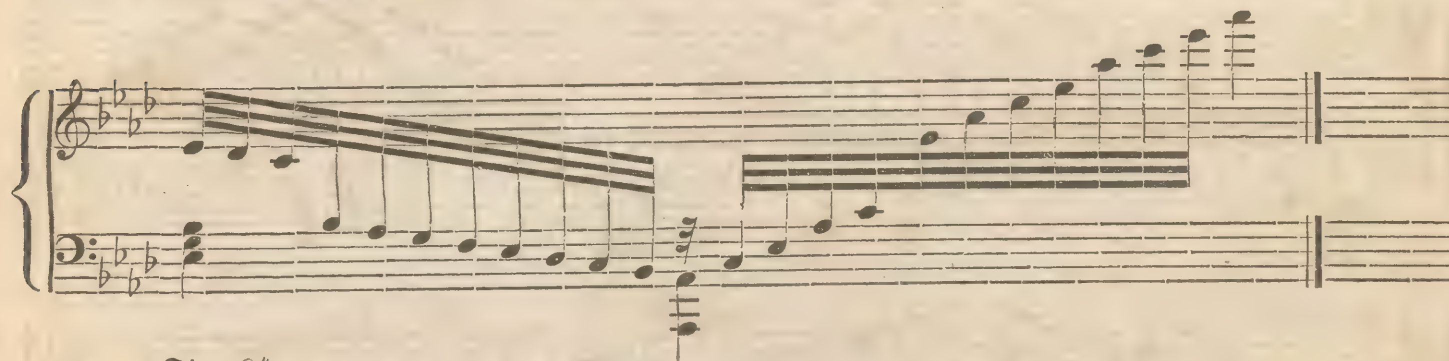
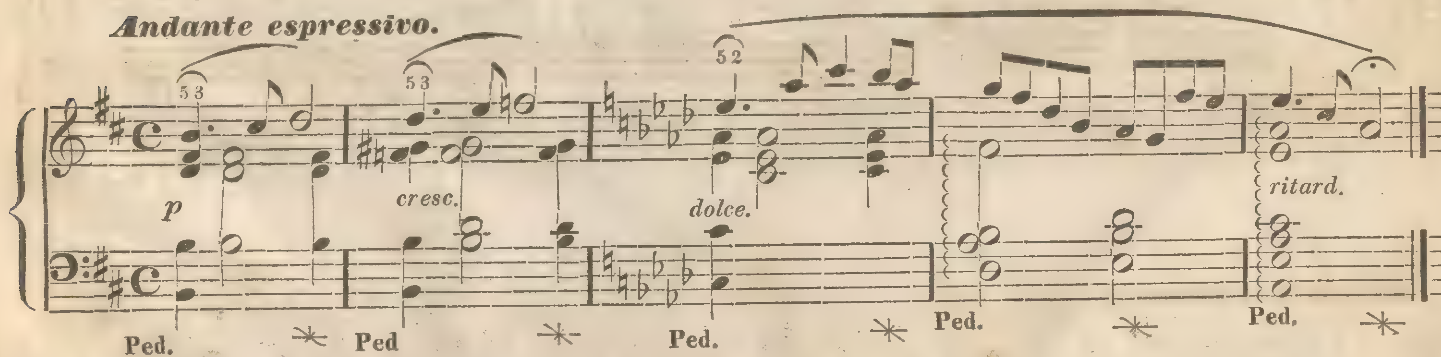


Fig. 84.



Als zweites Beispiel wähle ich Fig. 63, von **es moll** nach **e moll.**

Zuerst bei Fig. 85, wieder in brillanter Manier, frei und ohne Tempo zu spielen. Dann bei Fig. 86 dasselbe in einfacherem, bescheidenern Gewande, mit Gefühl vorzutragen. Ich habe hier etwas freier geschaltet, und habe mich bei einzelnen Harmonien etwas länger aufgehalten, als in dem ursprünglichen Beispiel der Fall ist; überdies habe ich vorübergehend andere nahe liegende Harmonien berührt.

Fig. 85.

Allegro.

f

8va loco.

8va loco.

8va loco.

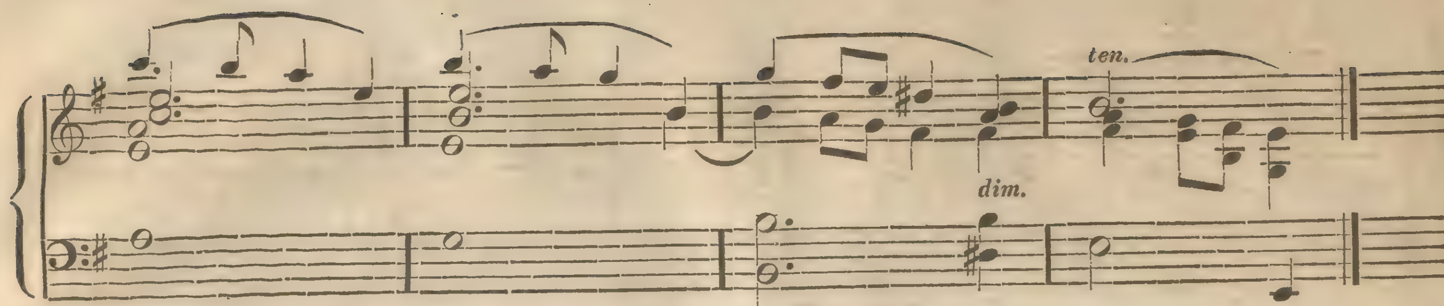
8va loco.

Fig. 86.

Andante espressivo.

tr

tr



Man wird aus diesem letzten Beispiel Fig. 86, wie auch Fig. 84, entnehmen können, daß die Melodie in diesem Styl ein Hauptmoment ist; daß es nöthig ist, diese Melodie, sei sie auch noch so einfach, doch mit einer gewissen Einheit und Consequenz durchzuführen; und daß zugleich eine gewisse rhythmische Gleichförmigkeit stattfinden muß, wenn es ein abgerundetes Ganzes bilden soll. Außerdem gehört aber noch zu Erfindung eines solchen Satzes einige Gewandtheit in der Stimmführung, welche im brillanten Styl wohl einigermaßen durch Vollgriffigkeit ersetzt werden kann, hierbei aber unentbehrlich ist. Diese Erfordernisse sind die Ursachen, warum diese Art Vor- oder Zwischenspiele, obgleich sie viel leichter klingen, als die blendenden und rauschenden unter Fig. 83 und 85, doch für Dilettanten namentlich viel schwerer sind.

Schließlich nehme ich noch als Beispiel Fig. 78, von f moll nach e moll, um noch von einer Art Brechung der Accorde, die besonders leicht anzuwenden ist, eine Probe zu geben. Bei Fig. 87 bloß gebrochene Accorde; bei Fig. 88 dasselbe Beispiel mit einer Melodie im Baß.

Fig. 87.

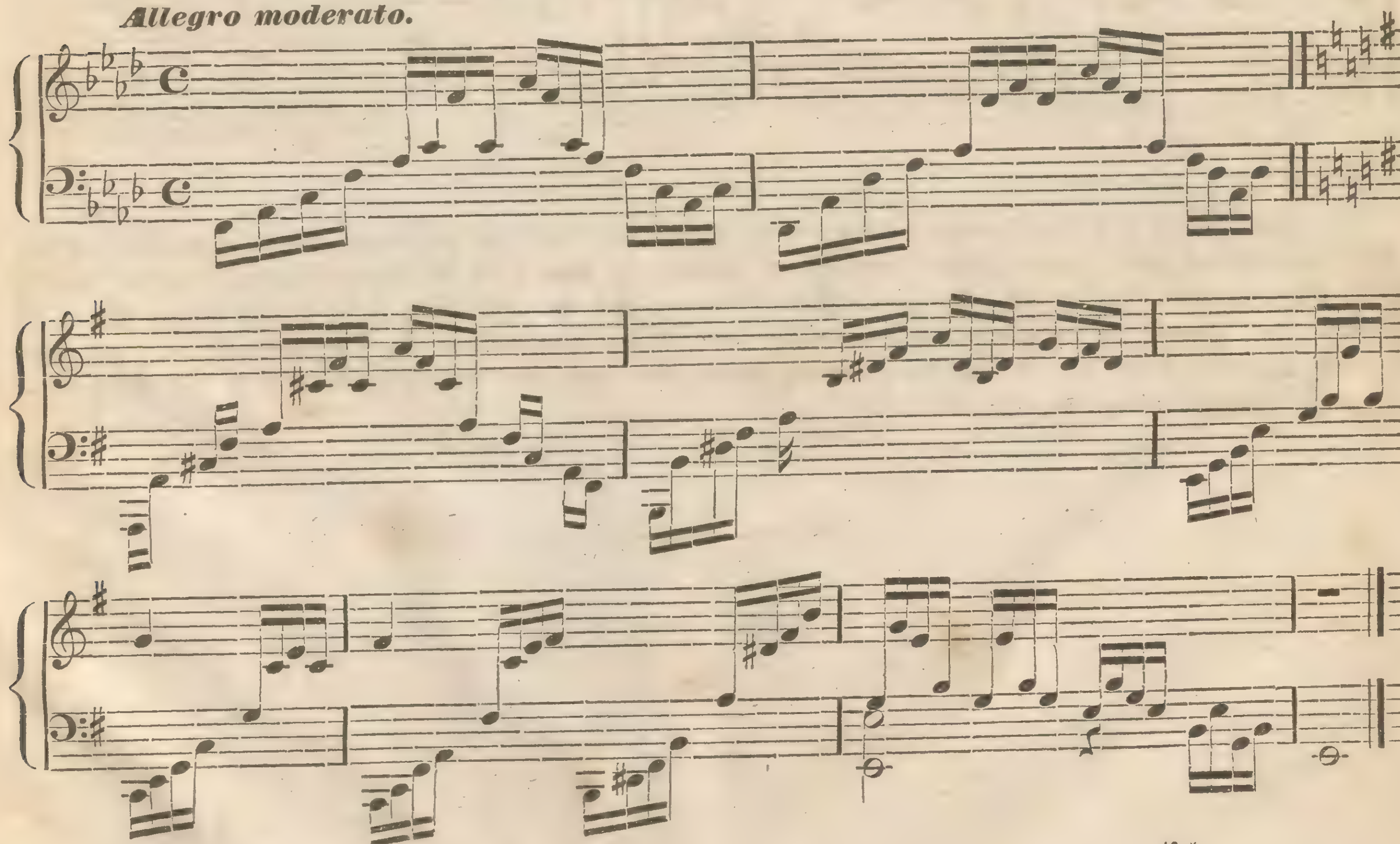


Fig. 88.

Allegro moderato.

dim.

Wer Talent und Erfindungsgabe hat, wird, glaube ich, nach den gegebenen Fingerzeigen schon etwas dem jedesmaligen Zweck Entsprechendes nachzubilden vermögen; wem aber die letztere abgeht, wird in unzähligen Klavierwerken Muster aller Art genug finden können, und auch in diesem Falle scheint es mir immer bei weitem den Vorzug zu verdienen, wenn Jemand sich auf solche modulatorische Zwischenspiele auch erst vorbereiten muß, als wenn er auf gut Glück darnach umhersucht, oder ohne alle Vorbereitung in den verschiedenartigsten Tonarten hinter einander wegspielt.

Druck von C. Polz in Leipzig.